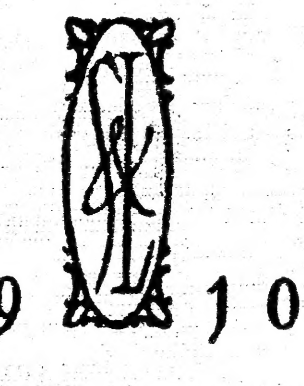
DER JUNGE WAGNER



1910

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

DER JUNGE WAGNER



DER JUNGE WAGNER

DICHTUNGEN, AUFSÄTZE ENTWÜRFE

1832—1849

HERAUSGEGEBEN VON

DR. JULIUS KAPP

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG 1910

Zur Einführung

Bereits im Jahre 1865 war Wagner dem Gedanken nahegetreten, seine im Laufe der verflossenen dreißig Jahre entstandenen Aufsätze, Schriften und Dichtungen, die teilweise in Zeitungen und Zeitschriften, so gut wie verschollen, ruhten, zu sammeln und in einer Gesamtausgabe der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Die Anregung hierzu war von seinem königlichen Schirmherrn und Freund, Ludwig II. von Bayern, ausgegangen, der sehnsüchtig darnach verlangte, jedes, auch das kleinste, Werk des verehrten Meisters kennen zu lernen. Ein damals im Auftrage Wagners von Cosima von Bülow für den König zusammengestelltes „Wagnerbuch" kann als erster Vorläufer zu den „Gesammelten Schriften" gelten. Die Wirren der Münchener Tage und die bald eintretende Katastrophe, die ihn zwang, die Stadt zu verlassen, vereitelten die Ausführung des Planes. Als dann mit der Übersiedlung nach dem trauten Tribschen die ersehnte Arbeitsruhe geschaffen und in der nach schmerzvollen Kämpfen endlich errungenen Lebensgefährtin auch die Mitarbeiterin gewonnen war, nahm das Projekt feste Gestalt an. In den Jahren 1870—73 wurde die 9 Bände umfassende Ausgabe fertiggestellt. Ein Schlußband, der nach Wagners Tod erschien, vervollständigte das Werk, das später durch einen Band „Nachgelassene Schriften" und einen zweiten mit „Entwürfen zu Tristan, Meistersinger, Parsifal" noch ergänzt wurde.

Während Wagner die literarischen Arbeiten und Dichtungen, die nach 1849 entstanden sind, ohne Ausnahme in die „Gesammelten Schriften" eingereiht hat, traf er unter den früheren eine Auswahl, welche die meisten dieser Jugendwerke ausschloß. Von den uns heute bekannten Schöpfungen

dieses Zeitabschnittes (1832—1849) hat der Meister fünfunddreißig übergangen. Da die Mehrzahl hiervon der frühesten Schaffenszeit Wagners angehört, und wir somit an ihnen den hochinteressanten Entwicklungsgang seines Genius miterleben, die Vorboten seines gewaltigen Reformwerkes erkennen, so kann man sagen, der allererste Band von Wagners Schriften fehlte bisher. Man hat zwar mehrfach einzelne dieser Werke der Vergessenheit entzogen und neuerdings wieder zum Abdruck gebracht; so namentlich die „Bayreuther Blätter", die mehrere der frühesten Aufsätze veröffentlichten, und vor allem R. Sternfeld, der unter dem Titel „Aus Richard Wagners Pariser Zeit" die Berichte Wagners an die Dresdener Abendzeitung und die beiden Aufsätze „Pariser Amüsements" und „Pariser Fatalitäten für Deutsche" zusammenfaßte. [Deutsche Bücherei No. 64/65.] Erstaunlicherweise hat aber noch niemand den Versuch unternommen, die überall zerstreuten Stücke zu sammeln und in einem Buche zu vereinen. Bei den Vorarbeiten zu meiner Wagnerbiographie wurde ich ganz von selbst zu dieser Arbeit gedrängt, und es gelang mir, sämtlicher hierher gehöriger Stücke habhaft zu werden, so daß sie mit Genehmigung des Hauses Wahnfried hier zum erstenmal als ein geschlossenes Ganze dargeboten werden können. Nur von dem Abdruck des Textes zu Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot" mußte Abstand genommen werden, da dessen Veröffentlichung von Bayreuth nicht gestattet wird. Wagners Dresdener Reorganisationsentwurf „Die königliche Kapelle betreffend", der sich im Besitz des Dresdeners Hoftheaters befindet, gelangt hier zum überhaupt erstenmal zur Veröffentlichung und dürfte allseitigem Interesse begegnen. Auch der lange und bedeutsame Aufsatz „Halévy und die Königin von Cypern" ist hier erstmalig nach Wagners deutschem Originalmanuskript, das Bayreuth gütigst zur Verfügung stellte, veröffentlicht; der diesem fehlende Schlußabschnitt

wurde vom Herausgeber nach der französischen Fassung in der „Gazette musicale de Paris" von 1842 ins Deutsche übertragen, ebenso wie der Bericht „Stabat mater de Pergolese". Die Aufsätze: Die deutsche Oper, Pasticcio, Aus Magdeburg, Bellini, Mendelssohns „Paulus" wurden den „Bayreuther Blättern", Beethovens IX. Sinfonie, Künstler und Kritiker, Vaterlandsvereinsrede, Theaterreform dem „Dresdener Anzeiger" entnommen. Der Text zur „Arie des Aubry" fand sich in Kürschners Wagnerjahrbuch 1886, die Skizze „Der dramatische Gesang" in der „Allg. Musikzeitung" 1888, die Kritik über Devrients „Geschichte der Schauspielkunst" in Nohls „Mosaik", die beiden Beiträge für die „Volksblätter" endlich bei Dinger: „Wagners geistige Entwicklung".

Von den Wagnerschen Dichtungen steuerte die „Neue Revue" das Textfragment „Die Hochzeit" bei, der Wagner-Kalender der „Musik" den Entwurf „Die Bergwerke zu Falun". Den Wiederabdruck der schon früher als Einzelausgaben veröffentlichten Werke: „Die Feen", „Die hohe Braut" und „Das Liebesmahl der Apostel" gestatteten die Verleger K. Ferd. Heckel (Mannheim) und Breitkopf & Haertel (Leipzig) in liebenswürdigster Weise für diese Gesamtausgabe. Sie schließt eine seit langem als störend empfundene Lücke in Wagners Gesamtschriftwerk. Die Wagnerschen Schöpfungen folgen hier in chronologischer Reihenfolge und umfassen eine Zeitspanne von 1832—1849. Eine jeweilige kurze Einführung gibt das zum Verständnis der einzelnen Stücke erforderliche biographische oder historische Material.

Berlin-Wilmersdorf, im September 1910.

Dr. Julius Kapp.

Inhalts-Verzeichnis

Seite

Die Hochzeit.

Ein Opernfragment.

Mit 19 Jahren versuchte sich Wagner zum erstenmal an einem Bühnenwerk. Während eines Aufenthalts in Prag im Herbst 1832 entstand der Text zu einer Oper „Die Hochzeit", und die Komposition wurde sofort begonnen. Am 5. Dezember 1832 waren die beiden ersten Szenen bereits vollendet. Man hat schon vielfach Vermutungen darüber aufgestellt, wodurch Wagner gerade auf diesen Stoff verfallen sei, und glaubte schließlich in Immermanns „Cardenio und Cellinde" die Lösung gefunden zu haben. Dem ist aber nicht so. Vielmehr dürfte die nach E. T. A. Hoffmanns Art phantastisch ausgestaltete Erinnerung an ein eigenes Erlebnis hier zugrunde liegen. Da der Text des Werkes das lebhafteste Mißfallen von Wagners Schwester Rosalie erregte, der er als Schauspielerin ein kompetentes Urteil zuerkannte, vernichtete er ihn in einer augenblicklichen Verstimmung und gab die Arbeit auf. Die musikalische Skizze allerdings führte er noch in Partitur aus (beendet 1. März 1833) und schenkte sie später dem Würzburger Musikverein, der das Fragment einmal unter seiner Leitung erklingen ließ. [Eine genaue musikalische Analyse mit zahlreichen Notenbeispielen gibt E. Istel in der Zeitschrift „Die Musik" IX, 12.]

1. Szene.

Der Hof in Hadmars Burg. Cadolt und Admund ziehen mit Gefolge ein und werden von dem festlich geschmückten Volke begrüßt.

Die Männer.

Vereint ertönet jetzt aus unsrem Munde,
Des Friedens freundlich hoher Gesang!
Denn Hadmar und Morar, nach langem Kampf,
Nach blut'gem Streit,
Sind ausgesöhnt, vereint zu dieser Stunde,
Wo wir, ein hohes Fest zu begeh'n,
Die Hände froh uns reichen.

Chor der Frauen.

Willkommen ihr, von Morars fernem Lande,
Auf Hadmars froher Burg!
Wo Friede sich mit hoher Freude einet,
Beim heitern Hochzeitsfest.
Schon ist mit Arindal vermählet,
Die schöne Ada, Hadmars Kind,
Die Zierde aller Frauen!

(Cadolt kommt, vor sich hinbrütend, ihm folgt Admund.)

Cadolt.

Sie sind vermählt. — Vermählt — was kümmert's mich!
Vermählt!

Admund.
Du bist nicht froh, o Herr!

Cadolt.
Warum kam ich hierher, um alles dies zu sehn!

Admund.
Weich mir nicht aus! Vertrau mir, was dich quält.

Cadolt.
Ich weiß es nicht mein Freund! doch wollt' ich wohl,
Wir wären nie hierher gezogen! Dies Fest —

Admund (hastig).
Du trauest Hadmar nicht?

Cadolt.
Warum doch, Freund?

Admund.
Dein Vater schloß nach langem Streite Frieden;
Den Bund der Freundschaft enger noch zu knüpfen,
Lädt Hadmar deinen Vater zum Hochzeitsfest;
Doch der, vom Alter schon gedrückt,
Schickt dich statt seiner her; —
Und dir droht der Verrat,
Der deinem Vater bereitet ist!

Cadolt.
Verrat? den fürcht' ich nicht;
Von Haß ist leer mein Busen;
Doch etwas and'res, ach!
Hat ihn ersetzt!

2. Szene.

(Hadmar tritt mit Ada, Arindal, Lora und Harald nebst Gefolge im festlichen Zuge auf. Bewillkommnungen.)

Chor.

Seht, o seht, dort nahet schon
In Jugendfülle und hoher Pracht
Neuvermählt das edle Paar,
In Lieb' und ewiger Treu' vereint.

Die Männer.

Preis dir, der Schönsten aller Schönen!

Die Frauen.

Preis dir, dem Edelsten der Edlen!
Preis dir!

(Cadolts düsterer Blick ist magnetisch auf die angetraute Braut seines früheren Gegners geheftet und fesselt so den ihrigen, der, über die bunte Menge schweifend, unter plötzlichem Erschauern an der Gestalt des Unbekannten haften bleibt.)

Ada (erblickt Cadolt).

Mein Gatte, sprich! wer ist der fremde Mann?

Arindal.

Cadolt ist's, Morars Sohn, vor kurzem noch
Mein Feind, doch jetzt für Ewigkeit mein Freund!

Hadmar.

Willkommen sei mir Morars Sohn,
Gegrüßt du Bürge ewigen Friedens;
Dies Fest, der Liebe nur geweiht,
Sei auch des Streites Ziel und Ende.

Cadolt.

O wär ich nimmer hierher gezogen,
O hätt ich nimmer dies Fest gesehn!

Dies Fest verspottet meine Schmerzen,
Der Jubel höhnt frech meine Qual.
Verhöhnet meine Qual.

Admund (zu Cadolt).

Trau' ihnen nicht, ich kanns nicht glauben,
Daß man es redlich mit uns meint;
Verrat seh ich wohin ich blicke,
Und Meineid höhnet unsrer Treu'.

Lora (für sich)

Vereint sind sie in Lieb und Treu',
Vereint im Schutz des ewigen Friedens;
Sei ewig ruhig denn, mein Herz,
Ihr hohes Glück sei stets dir heilig.

Arindal.

O hohes Glück, du bist erreicht,
Was ich ersehnte, was ich hoffte,
Der lang gepflegten Liebe Lohn
Ist überglücklichem mir verliehn.

Ada (für sich).

Wie wunderbar und unbegreiflich
Erscheint mir seine Gegenwart;
Wie ahnungsvoll und, o, wie ängstlich
Erfaßt sein Wesen mich, sein Blick!

Harald (zu Hadmar).

Trau ihnen nicht, ich kann's nicht glauben,
Daß man es redlich mit uns meint;
Verrat seh ich wohin ich blicke,
Und Meineid höhnet unsrer Treu.

Chor.

Vereint ertöne jetzt aus unsrem Munde
Der Freude, des Friedens
Freundlich hoher Gesang.

Über den Fortgang der Handlung berichtet Wagner: „Ein wahnsinnig Liebender (Cadolt) ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes (Arindal), worin diese (Ada) der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin.“

Text zum Allegro

zu der Arie des Aubry in der Oper: „Der Vampyr“ von Heinrich Marschner

Wagners Bruder Albert, der am Theater zu Würzburg als Regisseur und Sänger tätig war, hatte in Marschners Oper „Der Vampyr“ die Rolle des Aubry darzustellen. An Stelle des wenig effektvollen Schlusses seiner großen Arie komponierte ihm Richard am 23. September 1833 ein feuriges Allegro von 142 Takten, zu dem er auch die Worte selbst dichtete. In dieser neuen Fassung wurde die Arie in Würzburg stets mit großem Erfolg zum Vortrag gebracht.

Doch jetzt, wohin ich blicke,
Umgibt mich Schreckensnacht,
Mit grausigem Geschicke
Droht mir der Hölle Macht.

Ist denn kein Trost zu finden?
Flieht jeder Hoffnungsstrahl?
Wie soll ich mich entwinden
Der grausen Todesqual?

Ich sehe sie, die Heißgeliebte,
Den Schmerzensblick nach mir gewandt,
Ein Dämon hält sie fest umschlungen
Und lechzt von scheußlicher Begier;
Ihr teures Blut ist ihm verfallen,
Ein einzig Wort, sie ist befreit,
Vernichtet ist des Scheusals Werk;
Da bindet mich der Eid, —
Ich muß sie sterben seh'n!
Weh mir, wohin ich blicke,
Umgibt mich Schreckensnacht;
Dem grausigen Geschicke
Lacht kalt der Hölle Macht.

Die Feen.

Romantische Oper in drei Akten.

Den Text zu seiner ersten Oper entnahm Wagner dem Gozzischen Märchen „La donna serpente", auf das er durch die Lektüre E. T. A. Hoffmanns aufmerksam geworden war. Die Anfänge des Werkes reichen wohl noch in die Zeit seines Leipziger Aufenthaltes zurück, ausgeführt wurde es im Sommer 1833 in Würzburg, am Neujahrstage 1834 war die Partitur beendet. Wagners Versuche, in Leipzig, später in Prag das Werk zur Aufführung gebracht zu sehen, blieben erfolglos. Die Feen erblickten zu Lebzeiten ihres Schöpfers das Rampenlicht nicht; erst nach seinem Tode erlebten sie am 23. Juli 1888 ihre verspätete Uraufführung am Münchener Hoftheater. Dieses hatte als Gegengabe für die Mitwirkung seines Orchesters und Chores bei den Parsifalaufführungen in Bayreuth das alleinige Aufführungsrecht des Wagnerschen Erstlingswerkes erhalten und führt die Oper von Zeit zu Zeit immer noch im Spielplan.

Interessanter als der in der Ausführung noch recht ungeschickte, zuweilen kindliche Text ist das, was Wagner damit geben w o l l t e: die Vertiefung des Gozzischen Stoffes. Das Erlösungsproblem tritt uns in den „Feen" bereits entgegen, und zwar — und das ist das Bedeutungsvolle — nicht wie bei Gozzi einfach als äußere Erlösung des Weibes aus der Verzauberung, sondern als Motiv der inneren Entwicklung. Nur ist das Wollen des Dichters hier noch sehr hinter dem Können zurückgeblieben.

Personen.

Der Feenkönig.

Ada, **Zemina**, **Farzana** — Feen.

Arindal, König.

Gunther, **Morald**, **Gernot** — seine Freunde und Gefährten.

Lora, seine Schwester.

Drolla, deren Dienerin.

Harald, ein Heerführer.

Ein Bote.

Des Zauberers Groma Stimme.

Arindal's und **Ada's Kinder.**

Edelfrauen, Dienerinnen, Volk und Krieger.
Feen und Geister, eherne Männer.

Erster Aufzug.

Feengarten.

(Chor der Feen; unter ihnen Zemina und Farzana.)

Chor. Schwinget Euch auf,
Schwinget Euch nieder,
Glücklicher Feen zarte Gestalten!
Denn unvergänglicher Schöne
Allbelebender Hauch
Durchweh't die herrlichen Welten,
Atmet froh dieser Kreis.

Farzana. Warum, Zemina, seh' ich Dich so traurig?

Zemina. Soll ich, wie Du, mich dieser Stunde freu'n,
Da ihre Zier für immer bald verschwunden?

Farzana. Schon für verloren hältst Du unf're Ada,
Weil sie, um den verweg'nen Sterblichen,
Dem sie in toller Liebe zugetan,
Für immer zu besitzen,
Freiwillig der Unsterblichkeit entsagt?

Zemina. Du weißt, daß sie noch sterblich werden kann
Da sie, entsprossen zwar von einer Fee,
Ein Sterblicher jedoch ihr Vater ist.

Farzana. Doch weißt Du auch, was ihr und ihrem Gatten
Vom Feenkönig auferlegt?
Glaub' mir, nicht kann's der Sterbliche erfüllen,
Und Groma selbst, der Zauberer, sein Freund
Soll weichen unf'rer Macht,
Und dann kehrt Ada ewig uns zurück!

Zemina. Laß uns vereint denn streben, sie zu **retten!**
Zemina und **Farzana.** Ihr Feen all!
Ihr Geister all!
Vernehmt, was wir verlangen!
Reicht Hülfe uns zu unserm Werk,
Den Sterblichen zu trennen
Von der geliebten Fee!
Chor der Geister und **Feen.** Wir geben Hülf'
Und Beistand Euch!
Unsterblich soll sie bleiben!
Farzana und **Zemina.** Reicht Hülfe uns zu unserm Werk.
Den Sterblichen zu trennen
Von der geliebten Fee!
Chor. Wir helfen Euch bei Eurem Werk,
Den Sterblichen zu trennen
Von der geliebten Fee!

(Alle ab.)

Verwandlung.

Wilde Einöde.

(Gernot, Morald und Gunther.)

Gernot, später **Arindal.**
Was seh' ich, Morald, Ihr, und Gunther, Du?
Morald. Wie, Gernot?
Gunther. O komm in meine Arme!
Gernot. Was Teufel, sagt, wie kommt Ihr doch hierher?
Gunther. Erzähle Du, wie Dir's ergangen ist.
Morald. Ja Gernot, melde eilig mir,
Wo ist Dein Herr, wo Arindal?
Von uns'rer Heimat komm' ich her,
Wo Alles traurig ich gelassen.
Der greise König starb dahin
Aus Gram um den verschwund'nen Sohn,
Der wilde Murald, unser Feind,

Verwüstet fürchterlich das Reich,
Begehrt die Schwester Arindal's,
Die heißgeliebte teure Lora!
Das einz'ge Mittel ist geblieben:
Ihn, der jetzt König ist, zu suchen,
Und dazu bot Groma uns die Hand,
Er, der seit alten Zeiten her
Beschützer ist des Königsstamm's;
Er lehrt uns, Arindal zu finden. —
Doch sage Du, was ist gescheh'n?

Gunther. Erzähle Freund, erzähle uns!

Gernot. Nun denn, so hört mir beide zu!
Ihr wißt, schon ist's acht Jahre her,
Daß ich mit Arindal verschwand.
Zum Jagen zogen wir hinaus,
Und schon begann die Nacht zu dämmern,
Als eine Hirschin sich uns zeigte,
So schön, als nimmer man geseh'n.
Der jagte Arindal nun nach
Mit unermüdlichem Bestreben,
Und als er nimmer sie erreichte,
Gelangten wir an einen Fluß,
In dem die Hirschin uns entschwand.
Verzweiflungsvoll stand Arindal,
Bis eine Stimme wir vernahmen,
Die mit entzückend holdem Klang
Den König mächtig nach sich zog.
Da sprang er plötzlich in die Fluten,
Und ich, als treuer Diener, nach.

Gunther. Unglaublich!

Gernot. Vor Schrecken wär' ich fast gestorben,
Doch als ich endlich mich gefaßt,
War ich in einem Zauberschloß,
Und Arindal lag hingegossen
Zu eines schönen Weibes Füßen,

Sie sprach, zu ihm hinabgewandt:
„Ich liebe Dich, wie Du mich liebst,
Doch eh' ich ganz Dein Eigen bin,
Hast Du noch viel zu übersteh'n.
Vor allem magst acht Jahre lang
Du nimmer fragen, wer ich sei!" —
Trotz meinem größten Widerstreben
Ging Arindal dies Bündnis ein! —
Wer sie getraut, ich weiß es nicht,
Doch schon zwei Kinder zeugten sie.
Acht Jahre flossen so dahin,
Und ob ich schon nach Haus mich sehnte,
Lebt' ich in Freud' und Herrlichkeit,
Bis gestern der verliebte Prinz,
Von heftiger Begier getrieben,
In seine Gattin drang, zu sagen,
Wer, und woher sie sei.
Da hörten plötzlich Donner wir erschallen,
Verschwunden war sie, und mit ihr
Das Schloß und ihre Dienerinnen.
In diese öde Felsengegend
Sind wir versetzt, und Arindal
Sucht in Verzweiflung seine Gattin.

Gunther. O Wunder über alle Wunder!

Gernot. Doch saget endlich denn auch mir:
Lebt meine liebe Drolla noch?

Gunther. Sie lebt, und weinet oft um Dich!

Morald. Und daß Du bald sie wiederseh'st,
Muß Arindal mit Dir uns folgen.

Gernot. O seht, o seht, dort naht er schon,
Wie ein Besess'ner sieht er aus!

Morald. So eilen wir von hier hinweg,
Und Du, verschweig ihm uns're Gegenwart,
Denn wisse: Groma lehrte uns,

Wie wir von hier hinweg —

(Alle drei ab.)

Arindal. Wo find' ich Dich, wo wird mir Trost?
Entfloh'n bist Du und all mein Glück mit Dir!
Nach jeder Gegend, nach jedem Raum
Hab' ich mein spähend Auge gerichtet;
In jedes Tal, auf jede Höhe
Drang meiner glüh'nden Sehnsucht Seufzer!
Weh' mir, vergebens all Bemühen!
Die Wildnis tönt von ihrem Namen,
Das Echo spottet meiner Qual,
Nur „Ada! Ada", ruft es aus,
Und keine Antwort nennet „Arindal".
Dein Auge leuchtet mir nicht mehr!
Dein Busen, ach, er wärmt mich nicht!
Kein Kuß stillt meiner Lippen Durst!
Dein Arm umfängt mich nimmermehr,
Nur Todeskälte haucht mich an!
Weh' mir!
War Alles denn ein Traum?
Wo bist Du, ach, wo bist Du,
Wo weilst Du fern von mir?
Wohin send' ich den Blick,
Der Dich erreichen soll?
Bei Dir ist meine Sonne,
Bei Dir allein ist Leben,
Doch fern von Dir ist Tod
Und grausenvolle Nacht.
Ach! Laß mich das Leben finden,
Lös' mich von Todesangst!
Wo bist Du, ach, wo weilst Du,
Wo weilst Du fern von mir?
O ende meine Qual,
Und nimm mich auf zu Dir!

(Morald, Gunther und Gernot treten auf.)

Morald. Arindal!

Arindal. Euch seh' ich wieder, Morald, Gunther!
Morald. Dein Vater starb, Du mußt uns folgen,
Dieweil Dein Reich in arger Not.
Der wilde König Murold fiel
Als grimmer Feind in unser Reich,
Verwüstet ist es rings umher,
Nur eine Stadt ist noch geblieben,
Sie wird von Deiner Schwester jetzt
Mit ihrer letzten Kraft beschützt,
In Trümmern liegt Dein schönes Reich.
Arindal. Genug, halt ein! Ich folge Euch!
Ach, was allein zurück mich hielt,
Ist mir für ewig ja entschwunden!
Geht denn beiseit' und pflegt der Ruh',
Ich folge morgen Euch von hinnen!
Von ihr muß ich nun ewig fort,
Da nichts mehr ihren Zorn erweicht,
Von ihr muß ich nun fort,
Da keine Klage sie erweicht!
Gunther, Morald und Gernot. O welches Glück, er willigt ein,
Sein harter Sinn hat sich erweicht!
(Gunther, Morald und Gernot gehen ab.)
Arindal. So soll für immer ich nun von Dir scheiden,
Und Du, geliebte Gattin, zeigst Dich nicht?
Nicht einen Kuß, nicht eine einz'ge Träne
Hast Du für Deinen scheidenden Geliebten!
Du Grausame, leb' wohl, leb' ewig wohl,
Zum Kampfe zieh' ich für mein Vaterland,
Und meine Hoffnung ist allein der Tod! —
Doch, was bemächtigt meiner Glieder sich?
Ich will hinweg, doch weigert sich mein Fuß!
Mein Auge sinkt! — Ist dies der nah'nde Schlummer?
Ich fühl's! Leb' wohl, mein Lieb,
Dein Gatte scheidet so! Ade! (Er entschlummert.)

Verwandlung.

Feengarten.

Ada. Wie muß ich dies beklagen,
Was sonst so hehr, so schön,
Zu traurig hartem Lose
Wird mir Unsterblichkeit!
Weil ihn allein ich liebe,
Gäb' ich so gern sie hin!
Doch ganz ihn zu gewinnen,
Wie ist's so hart, so schwer!
Mir bleibt nun nichts, als klagen
Und weinen um mein Los!
Ihn werde ich verlieren,
Um ewig tot zu sein!

Arindal. Wo bin ich? Ach, in welche sel'ge Räume
Hat mich ein schöner Traum wohl hingeführt!
Und dort, seh' ich recht, ist meine Gattin?

Ada. Erkennst Du mich, Geliebter, Undankbarer?
Du wolltest mich verlassen?

Arindal. Ada, Dich seh' ich nun wieder?
Übermaß von Wonne!
Mir wird das freudige Glück,
Dich wieder ganz zu besitzen,
All' schweres, bitt'res Leid
In Deinem Arm zu vergessen!

Ada. O dämpfe diese Glut,
Gebiete dem Entzücken!
Zu neuer, herber Qual
Bin ich Dir jetzt erschienen!

Arindal. O warum Pein, o warum Qual?
Du bist für immer mein,
Und jede Lust mit Dir!

Ada. Unglücklicher! Nur kurze Zeit,

Für ewig dann getrennt
Bin ich von Arindal!

Arindal. Ich lasse Dich nimmermehr
Und weiche nie von Dir!

Ada. Nur noch ein einz'ger Tag,
Und Du verlässest mich!

Ada u. Arindal. Noch halt' ich Dich in meinen Armen,
Doch Dich entreißt das Schicksal mir.
Verderben wird uns beiden drohen,
Wenn uns'rer Liebe Macht nicht siegt!

(Gunther, Morald, Gernot und Chor der Gefährten kommen.)

Morald. Auf Arindal, komm' jetzt mit uns von hinnen!
Was seh' ich? Gott, wohin sind wir versetzt?

Gunther. Und dort, das schöne Weib!

Gernot. Ich kenne Alles!
Sein Weib, die hübsche Hexe, hat er wieder,
Nun ist's vorbei, er folgt uns sicher nicht!

Chor der Gefährten.
Fürwahr, welch göttlich schönes Weib!

Morald. Solch milden Zauber sah' ich nie!

Chor. Sah' ich wohl je so hohen Reiz?

Morald. Ich kann den König wohl begreifen!

Arindal. Weh' mir, schon hab' ich es versprochen,
Nach meiner Heimat mitzugeh'n?

Gunther, Morald und **Chor.**
Wie blendet ihre Schönheit mich
Und ihrer Wangen holdes Licht!

Gernot. Ach, das ist Alles ja nicht echt,
Und ihre Wangen sind geschminkt!

Arindal. Weh' mir, schon hab' ich es versprochen,
Nach meiner Heimat mitzugeh'n!
Wie soll ich mein Versprechen halten!
Wie kann ich fort, wie soll ich los?

Gunther, Morald u. Chor. Den König wag' ich kaum zu mahnen,
Daß er von hier uns folgen soll.
Fürwahr, ein göttlich schönes Weib,
Sah' ich wohl je so hohen Reiz?
So milden Zauber sah' ich nie,
Ich kann den König wohl begreifen!

Ada. Weh' mir! Schon naht der Anfang meiner Leiden!
Man kommt, des Vaters Tod mir zu verkünden!

(Feen, Zemina und Farzana treten auf.)

Farzana. Dein Vater hat das Los
Der Sterblichen geteilt.

Zemina. Aus Deines Reiches Fernen
Strömt alles Volk herbei,
Zu grüßen Dich als Königin!

Chor der Feen. Heil uns'rer Königin!
Heil schöne Ada Dir!
Gegrüßet sei als Herrscherin
Von Deines Volkes Schaar!
Von fern ertönet der Jubel
Uns'rer frohen Huldigung.
Heil uns'rer Königin!
Heil schöne Ada Dir!

Arindal. Sag' meine Gattin mir,
Was soll dies Treiben all?

Ada. Du hörst mich Königin wohl nennen,
Dies wisse denn, doch frage nicht,
Denn das, was Freude Dir erscheint,
Wird mir zu schwerer Pein!
Ich muß von Dir jetzt wieder fort,
Du folg' den Deinen in Dein Land!

Arindal. O Gott, ich soll mich von Dir trennen?

Ada. Für jetzt, wenn nicht für immerdar!
O, könnt' ich Alles Dir vertrauen,

Doch dies verbietet mein Geschick.

Arindal. So sprich: Wann sehen wir uns wieder?

Ada. Schon morgen! Bitt'res Wiederseh'n!

Arindal. Schon morgen, morgen! Welches Glück!

Ada. Zu Deinem Unglück siehst Du mich! —
Vernimm denn, was ich Dir verkünde:
Was Du auch morgen sehen magst,
Was Dich für Schrecken auch bedroh'n,
Was Dir für Unheil auch begegne,
O Arindal, laß nimmer Dich so weit verleiten,
Mich, Deine Gattin, zu verfluchen.

Arindal. Was höre ich, Du spottest mein!

Ada. Sei standhaft denn und schwöre mir's, —
Ach, schwöre nicht! —

Arindal. Ich schwöre Dir's!

Zemina und **Farzana.**
Habt Ihr's gehört? Er hat geschworen!

Gunther, Morald, Gernot, Chor. Er schwur!

Ada. Weh' mir, er hat geschworen!

Gunther, Morald, Gernot.
Ein schreckenvoll Geheimnis
Verbirgt wohl dieser Schwur!
Die ihn dazu vermocht,
Steht jetzt geängstet da!

Zemina und **Farzana.**
Er hat es ihr geschworen,
Und kann nicht mehr zurück;
Der Schwur bringt ihm Verderben
Und trennt von Ada ihn.

Arindal.
Was ich beschworen habe,
Sei treulich auch bewährt!
So wie ich heiß sie liebe,
Bleibt heilig auch mein Schwur.

Ada.
O hätt' er nie geschworen
Den harten Schreckenseid,
Er wird ihn nimmer halten
Und durch ihn untergeh'n!

Chor der Feen.
Dir tönet freudig unser Jubel,
Als uns're Fürstin sei gegrüßet,
Er schall' hinauf in alle Räume
Der Preisgesang der Königin!
Heil schöne Ada Dir! Heil uns'rer Königin!

Chor der Gefährten, Gunther, Morald, Gernot.
Auf, komm' mit uns nach Deinem Lande,
Zu Deinem Reiche kehre heim,
Läßt Du noch länger hier Dich halten,
Muß Land und Schwester untergeh'n!
Auf, König, folge uns
Nach Deiner Heimat hin!

Arindal.
So laß' ich Dich aus meinen Armen,
Bis zum beglückten Wiederseh'n;
Ich schwur Dir Treu' und will sie halten
Und sollt' ich d'rüber untergeh'n!
Leb' wohl denn, mein Gemahl,
Ich bleibe ewig treu!

Zemina und Farzana.
So reiße Dich aus seinen Armen,
Das Volk will Dich gekrönet seh'n!
Laß länger nicht zurück Dich halten,
Der Huldigung entgegen geh'n!
Auf, komm!
Auf, Ada, folge uns
Zum frohen Feste hin!

Ada.
So laß' ich Dich aus meinen Armen,
Wir werden bald uns wiederseh'n;
O mögest Deinen Schwur Du halten,
Sonst mußt Du mit mir untergeh'n!
Leb' wohl, mein Arindal,
Und bleibe ewig treu!

Zweiter Aufzug.

Vorhalle eines Palastes.

Chor. Weh uns, wir sind geschlagen

Und flüchtig vor dem Feind!
Schon tobt er vor den Mauern
Und droht mit Untergang! —
Zu Dir hinauf, o mächt'ger Gott,
Tönt unser Ruf aus tiefer Not!
Erhöre uns und steh' uns bei!
Verderben harret uns
Und droht mit Qualentod!

Lora (auftretend). Was drängt Euch so mit harter Todesangst,
Daß Ihr mit solchem Schrei die Luft erfüllt?

Chor. Geschlagen sind wir wieder,
Dem Untergang geweiht!

Lora. Kleinmütige! Warum sogleich verzagen?
Auf wen drängt sich mehr Mißgeschick zusammen,
Als auf mich selbst, die ich ein schwaches Weib!
Mein Vater starb, mein Bruder ist entfernt,
Und selbst den teuren Freund muß ich vermissen!
Habt Ihr vergessen Groma's Weissagung,
Daß dieses Reich niemals verloren geh',
Sobald uns Arindal zurückgekehrt?

Chor. Doch wer sagt dies uns an,
Daß je zurück er kehr'?

Lora. Sandt' ich den teuren Morald selber nicht,
Ihn aufzusuchen und zurückzubringen?

Chor. Unglückliche! Wohl längst ist Arindal dahin!

Lora. Was sagt Ihr! Weh' mir, wenn es möglich sei!
Ihr weckt des eig'nen Herzens trübe Ahnung:
Sie kehrten nimmer mir zurück!
O mußt du Hoffnung schwinden,
Die du mein einz'ger Trost,
Die mich in schweren Leiden
Mit holdem Arm umfing.
Den Bruder bald zu sehen,

War mir ein froher Wahn,
Den Freund bald zu umarmen,
War höchste Wonne mir! —
Und kehrte Keiner wieder,
Welch qualenvoll Geschick.
So müßt' ich, ganz verlassen,
Allein zu Grunde geh'n!

Ein Bote (auftretend). Heil Euch, ich bringe frohe Kunde,
Mit Arindal kehrt Morald uns zurück!

Chor. Was sagt er? Gott, wär's möglich?

Lora. Kaum trau' ich meinem Ohr! Wo sah'st Du sie?

Bote. Ich zog mit aus, den König aufzusuchen,
Wir fanden und bewogen ihn zur Rückkehr.

Lora. Sie kehren mir zurück!
Wie faß' ich mich vor hoher Freude,
Wie faß' ich mich vor Wonneglut!
Den Busen fühl ich hoch sich heben,
Und froh erbebt mein heißes Herz!
Den teuren Bruder soll ich seh'n,
Deß' Untergang ich schon beklagt!
Geliebter Freund, Du kehrest wieder,
Und eilst in Deiner Treuen Arm!

Chor. Der Teure kehret uns zurück,
Die Hoffnung soll uns wieder heben!
Welch' hohe Freude wird uns wieder,
Der Teure kehret uns zurück!
Voll Wonne atmet jedes Herz!

(Lora eilt ab und kommt mit Arindal und Morald zurück.)

Arindal. O hemmet dieses Jubels Töne,
Mit Schreckensmahnung drängt es mich!
Denn ach, zum reichen Königsmantel
Wird mir des Vaters Grabgewand.

Morald. O Lora, sieh', was ich versprochen,
Das hielt ich trotz Gefahren Dir.

Den teuren Bruder bring' ich wieder,
Gedenkest Du des süßen Lohns?

Lora. O welchen Lohn soll ich Dir geben
Für dieser Wonne Übermaß!
Den Freund, den Bruder hab' ich wieder:
Vorüber seh' ich alles Leid!

Lora und **Morald.**
Ich seh' dem Schicksal froh entgegen,
Und fühle neu gerüstet mich,
Denn Rettung naht dem Vaterlande,
Und Liebe winkt in Deinem Arm.
Laßt denn zum letzten Kampf uns schreiten,
Der uns dem Glück entgegen führt!

Arindal.
Wie trage ich wohl alle Leiden,
Wie soll ich stark zum Kampfe sein,
Schon drückt die Gegenwart mich nieder,
Die noch zu größerm Schrecken führt.

(Alle ab.)

(Drolla und Gernot treten auf.)

Drolla. Wie? Seh' ich recht, ist dies nicht —
Du bist's, o welche Freude!
Ach, nach so langen Zeiten
Dich endlich wiederseh'n!
Dich an mein Herz zu drücken
Ist zum Entzücken ganz!
O sage mir, erzähle,
Wie ist Dir's doch ergangen?
O erzähle!

Gernot. Mir ist's recht gut ergangen!
Ich war mit meinem Herrn so lang'
Bei einer schönen Königin.
In ihrem Schlosse war die Wahl
Der hübschen Mädchen wahrlich schwer.
Sie waren Alle wie zum Küssen,
Die Eine blond, die And're braun,
Mit blauen und mit schwarzen Augen!

Drolla. Gewiß, gewiß — ganz allerliebst!
Gernot. Und da ich auch ein hübscher Bursch',
Verliebten Alle sich in mich,
Und ich, ei nun, — und ich —
Drolla. Jetzt stockt er wahrlich mit der Sprache,
O warte nur, Du böser Schelm,
Mir dieses in's Gesicht zu sagen,
Das ist doch wahrlich unerhört!
Gernot. Jetzt will ich doch von ihr erfahren,
Ob sie wohl wirklich noch mich liebt.
Die Eifersucht soll mir es sagen,
Glaubt sie, was sie von mir gehört!
Drolla. So laß auch Dir von mir erzählen,
Wie mir's so lange Zeit erging!
Bei Hofe war ich hier so lang
Als Lora's beste Dienerin.
Um sie zu werben zogen her
Der schönsten Ritter reiche Zahl;
Sie waren Alle wie zum Küssen,
Der Eine blond, der Andre braun,
Mit blauen und mit schwarzen Augen.
Gernot. Ich werde selber schon ganz schwarz.
Drolla. Und da ich auch nicht häßlich bin,
Verliebten Alle sich in mich,
Und ich, — ei nun, und ich —
Gernot. Jetzt stockt sie wahrlich mit der Sprache,
O warte nur, Du böses Ding!
Mir dieses in's Gesicht zu sagen,
Das ist doch wahrlich unerhört!
Drolla. Vor Ärger kann er kaum sich fassen!
So ist es recht dem Flattergeist!
Vor Eifersucht soll er verzagen,
Glaubt er, was er von mir gehört!
Drolla und **Gernot.** Hinweg von mir, Du Falscher!
Ich mag Dich nicht mehr seh'n!

So hieltest Du die Treu',
Die Du mir oft geschworen?
In fremde Männer (Mädchen) sich verlieben,
Derweil ich in der Fremde bin,
Das heiß' ich wahrlich doch betrügen,
Und seine Liebste (seinen Liebsten) hintergeh'n!

Gernot. Drolla!

Drolla. Gernot?

Gernot. Bist Du denn noch nicht fort?

Drolla Du bist noch da?

Gernot. Mich dünkt, Du weinst?

Drolla Was kümmert's Dich, Treuloser?

Gernot. Ich treulos? Ach fürwahr, das bin ich nicht.

Drolla. Hast Du's nicht selbst erzählt?

Gernot. Gelogen, ach, gelogen!
In mich hat Keine sich verliebt,
Und ich hab' nur nach Dir mich hingesehnt,
Entdecken wollt' ich, wie es mit Dir ständ'.

Drolla. Und ich hab' wahrlich auch gelogen,
In mich hat Keiner sich verliebt,
Wie ich in Keinen mich,
Ich bin Dir treu geblieben!
Um Dich zu strafen, log' ich Dir was vor.

Gernot. Was hör' ich? Laß' uns sogleich umarmen!

Drolla und **Gernot.** So sind wir denn vereint,
Um nie uns mehr zu trennen,
Kein Argwohn, kein Verdacht
Soll je uns scheiden können!
Du liebst mich, welche Freude,
Ach, welche Seligkeit!
Erdichtet und erlogen
War, was uns jetzt entzweit!
Wir trennen nie uns mehr,
Um ewig froh zu sein!

(Beide ab.)

(Ada, Zemina und Farzana treten auf.)

Ada. O Grausame, so habt Ihr kein Erbarmen
Und treibt mich kalt zu diesen grausen Taten?

Farzana. Verzeih', wir sind nicht schuld an dem Geschick,
Das Dir Dein eig'ner Will' bereitet hat.

Ada. Doch da Ihr wißt, welch' Los mich Ärmste trifft,
Wenn ich besiegt, so freut Ihr Euch der Qual?

Zemina. O glaub' es nicht, denn sie entlockt mir Tränen!
Doch höre: Du kannst Dich Allem noch entzieh'n,
Sobald Du jetzt dem Sterblichen entsagst.

Farzana. Noch ist es Zeit und offen steht die Wahl,
Hier langer Tod und dort ein ewig Leben!

Zemina und Farzana.
Bedenk' und Deine Wahl sei Dein Geschick!

(Beide ab.)

Ada. Weh' mir, so nah' die fürchterliche Stunde,
Die all' mein Glück und all' mein Elend kennt!
O warum weckt ihr noch in meiner Seele
Den Zweifel jener herben Wahl?
Unglückliche, wohin soll ich mich wenden?
Wie so gewiß ist nun mein Untergang,
Und ach, wie ungewiß mein Sieg! —
Ich häufe selbst die Schrecken an,
Die Qualen leit' ich auf ihn hin,
Ich wecke Zweifel in ihm auf,
Die nie ein Sterblicher erträgt!
Von überall stürmt Unglück ein,
Sein letzter Stern, die Liebe, sinkt, —
Nacht wird's um seine Sinne her,
Er rächt sich und verflucht sein Weib! —
Weh' mir! Und dieser Fluch trennt mich von ihm,
Und Ewigkeiten treten zwischen uns,

Verzweiflung, Wahnsinn, Tod ist dann sein Los
Und meines fürchterlich: Auf hundert Jahr
Verwandelung in Stein! —
Ich könnte Allem mich entzieh'n,
Steht mir's nicht frei? In ew'ger Schöne
Unsterblich, unverwelklich blüh'n!
Es huldigt mir die Feenwelt,
Ich bin ihr Glanz und ihre Zier!
Es ehrt mich ein unvergänglich Reich
Mich, seine hohe Königin!
Ich könnte Allem mich entzieh'n,
In Feenpracht unsterblich blüh'n!
Betrogen, Unglücksel'ge!
Was ist Dir Unsterblichkeit?
Ein grenzenloser, ew'ger Tod,
Doch jeder Tag bei ihm
Ein neues, ew'ges Leben! —
So sei es denn! Geschlossen ist die Wahl,
Für jenes Leben opf'r ich Alles hin!
Mein Arindal!
Und sollte er auch unterliegen,
Zum Kampf wird Liebe Kraft ihm leih'n,
Sie wird den Felsen kühn besiegen,
Der Tränen heißer Sehnsucht weint!
Und diese Tränen fühlt mein Gatte,
Und jeder Seufzer dringt zu ihm,
Der Klageruf wird ihn durchbeben,
Läßt ihn nicht rasten, treibt ihn her!
Begeistern wird auch ihn die Liebe
Und Mut im Kampfe ihm verleih'n,
Den Zweifel wird er kühn besiegen,
Aus meinen Banden mich befrei'n. (Ab.)

Chor des Volkes und Chor der Krieger. Dann Lora, Drolla, Arindal, Gunther, Morald und Gernot.

Alle. Hört Ihr des Sturmes Brausen,

Das vor den Mauern tobt?
Es sind des Feindes Scharen
Zu neuer Wut erwacht!

Arindal. Wie bang' erfüllt es meine Brust!

Lora. Auf denn, ihr Freunde, zieht hinaus!

Arindal. O wie ertrag' ich alle Not!

Lora. Befreiet uns von dieser Not!

Drolla, Gunther, Gernot, Volk.
So ziehet froh hinaus
Zu dem Befreiungskampf!

Chor der Krieger. So ziehen wir hinaus
Zum letzten Todeskampf!

Arindal. Zu kämpfen, ach, vermag ich nicht!

Morald. Ihr Krieger kommt, ich führe Euch!
(mit den Kriegern ab.)

Lora. Wie, Bruder, Du vermöchtest es,
Dem heil'gen Kampf Dich zu entzieh'n?

Arindal. O Lora, krank ist meine Seele,
Und hin ist aller Lebensmut!

Drolla, Gunther, Gernot, Chor Seh't Ihr des Königs trüben Blick,
Wie er umsonst nach Fassung ringt?

Arindal. Wie soll ich Härt'res noch ertragen,
Da diese Not das Schwerste mir?

Lora. Wie soll ich seine Stimmung deuten,
Die ihn so schwer darnieder drückt!

Ada auftretend. Weh' Dir, wenn dies das Schwerste Dir erscheint!

Arindal. O Himmel, meine Gattin!

Alle. Wie, das ist seine Gattin?

Ada. Jetzt, Arindal, gedenke Deines Schwurs!
(Die beiden Kinder Arindal's treten auf.)

Lora, Drolla, Gunther, Chor. Gernot.
O seht die holden Kleinen,
Wie lieblich anzuschau'n!
Das sind die hübschen Dinger,
Die ihm von ihr geschenkt!

Arindal. Ach, meine Kinder seh' ich wieder,
Welch' freudig', unverhofftes Glück!
Ich lasse sie mir nimmer rauben,
Und kein Geschick entreißt sie mir!
Alle. Seh't, o seh't die holden Kleinen, usw.
Ada. O hättest Du sie nie geseh'n,
Zum Jammer wird ihr Anblick Dir!
(Auf ihren Wink öffnet sich ein feuriger Schlund.)
Chor. Entsetzen! Was geschieht?
Arindal. Ha, was beginnest Du?
Ada. Gib meine Kinder mir zurück!
Arindol. Ha nimmermehr! Was soll gescheh'n?
Ada. Laß' mich, noch sind sie nicht ganz Dein!
Arindal. Entsetzliche! Sie sind nicht mein?
Ada. Der Feuerschlund soll sie empfangen!
Lora, Drolla, Gunther, Gernot, Chor. Ha, was beginnet die Verweg'ne!
Greift an und haltet sie zurück!
Arindal. O Weib, ich laß' Dich nicht gewähren!
Ada. Zurück von mir, Verweg'ner!
Und Ihr, hinab!
(Sie wirft die Kinder in den Schlund.)
Alle. O Gott, was haben wir geseh'n?
War es nur Täuschung, war es Wahrheit?
Entsetzlich Weib, was tatest Du,
Kann man Dich eine Mutter nennen?
Arindal. Wie mächtig tobt's in meiner Brust,
Es paart sich Vorwurf und Verdacht!
Ada. Wie mächtig tobt's in seiner Brust,
O Himmel, schütz' ihn vor Verdacht!
Chor der Krieger (auftretend). Entflieht, wir sind besiegt!
Alle. Welch neues Unheil stürmt auf uns
Und drohet uns mit Untergang!

Ada. Das Unheil trifft mich mehr als ihn,
Es weihet mich dem Untergang!

Chor des Volkes. Schon näher dringt der Sturm,
Hört Ihr den grausen Lärm?

Chor der Krieger (auftretend.) Verloren, ach verloren,
Nichts kann uns mehr erretten!

Lora. Ihr Feigen, was entfliehet Ihr,
Führt Euch der tapf're Morald nicht?

Chor der Krieger. Er ist verschwunden uns,
Gefangen, oder tot!

Lora. Tot?

Alle. In Trümmern stürze Alles hin,
Der Beste ist gefallen!

Ada. Noch ahnt er nicht, daß ich die Schuld
An allen seinem Elend bin!

Chor. Seht, dort kommt Harald her,
Der Hülfe uns versprach!

Arindal. Der letzte Hoffnungsschein!

Ada. Wird mir zum Untergang.

Lora. Sag' an, wo sind die Krieger,
Die Du zu Hülfe bringst?

Harald (auftretend.) Weh' Euch, ich bringe nichts,
Vernichtet ist mein Werk!

Alle. Was sagt er? Keine Hülfe,
Nur neuer Untergang?

Harald. Die besten Krieger hatte ich geworben,
Und schon nicht fern mehr waren wir der Stadt,
Da stellt sich uns ein Kriegsheer in den Weg,
An seiner Spitze ein gewaffnet Weib.
Sie griff uns an mit unerhörter Macht,
Und Alles war in kurzer Zeit zerstreut.
Dann sprach das Weib: „Geh' heim zu Arindal,
Sag' ihm, ich sei Ada, die Königin!"

Ada. O muß ich dieses noch ertragen!

Arindal. Was sagst Du? Ist es diese,
Die Dir den Auftrag gab?
Harald. Mein König, ja, sie ist's!
Alle. Entsetzlich! Seine Gattin
Ist mit dem Feind im Bund!
Arindal. Ha, furchtbar tagt's in mir!
Ich war von je betrogen!
Ha, schändlich Weib, so bist Du jetzt entlarvt,
Und Deiner argen Tücke Ziel ist da!
Von jenen Zauberinnen bist Du eine,
Die zum Verderben uns mit Lieb' umstricken!
Du hieltest mich in schnöden Banden fest,
Verlocktest mich mit bösem Trug!
Ada. Mein Arindal!
Arindal. Um grausam mich zu quälen
Gabst meinen Kindern Du den Feuertod,
Zertrümmertest mit arger List mein Reich,
Ich selbst bin der Verzweiflung preisgegeben!
Ada. Halt ein!
Arindal. Zu was Dich länger schonen,
Um Dich zu strafen, gabst Du mir die Macht,
Verruchtes Weib, sei denn verflucht!
Ada. Arindal, halt ein!
Meineidiger, was tatest Du!
Zemina u. Farzana. Ada, die Bande sind gelöst,
Unsterblich bleibst Du, wie zuvor!
Alle. O Gott, was hörten wir,
Was hat das zu bedeuten?
Ada. Entsetzlicher! So hieltest Du den Schwur?
Mit solchem Mut bewährtest Du die Treu'?
Verloren, ach, verloren, weh, unglücklich
Hast Du für Ewigkeit Dein Weib gemacht! —
So wisse denn, wie groß die Freveltat:
Von einem Sterblichen und einer Fee

Bin ich erzeugt, und so der Mutter gleich unsterblich.
Da sah' ich Dich, und Dir Meineidigen
Wandt' ich all' meine heiße Liebe zu;
Sie war so groß, daß ich, um Dein zu sein,
Freiwillig der Unsterblichkeit entsagte. —
Der Feenkönig zürnte mir darum,
Und da den Rücktritt er nicht wehren konnte,
Sucht' er ihn dadurch zu erschweren mir,
Daß er mir dieses als Bedingnis gab:
Acht Jahr' Dir zu verschweigen, wer ich sei,
Und dann den letzten Tag auf Dich so viel
Der Qualen und der Schrecken aufzuhäufen,
Als Dich verleiten könnte, mir zu fluchen.
Nur, wenn Dein Herz standhaft aus Liebe sei,
Soll ich das Los der Sterblichkeit erhalten,
Wenn nicht, so sollte ich unsterblich bleiben
Und dann noch mein Begehren dadurch büßen,
Daß ich auf hundert Jahr' in einen Stein verwandelt sei!
Nun denn, Du kennst mein Los!

Arindal. O Gott, wie braust's in meinem Hirn!
Sag' an, bist Du nicht schuld an meines Reiches Not?

Ada. Sie endet schneller noch, als sie bereitet!

Arindal. Nun denn, sind jene Krieger nicht erschlagen,
Die dieser mir zur Hilfe brachte?

Ada. Ich tat's! Es waren Deines Feindes Krieger,
Mit denen Harald Dich verraten wollte.

Arindal. Und Morald, fiel er nicht, war es nur Schein?

Ada. Durch meine Macht besiegt er jetzt den Feind!

Arindal. Was frag' ich noch? Schon faßt mich Wahnsinn an!
Doch, meiner Kinder Mord verdammet Dich!

Ada. Von ihrer Geburt gereinigt, nimm sie hin,

Der Erde schönstes Los beglücke sie,
Nur mich nimmt grenzenloses Elend auf!

Arindal. Nun denn, Verzweiflung, Dir gehör' ich an!

Chor der Krieger Triumph, wir sind befreit,
Erschlagen ist der Feind!

Morald (auftretend). Ich bringe Sieg und Freude,
Vernichtet ist der Feind!

Alle. Was hör' ich? Gott! Wir sind befreit!

Chor, Drolla, Gunther, Gernot.
Ertönet Jubelklänge
Zum Himmel hoch empor,
Des Sieges Hochgesänge
Erschallen jetzt allein!

Lora, Morald.
Ich drücke Dich als Sieger
An meine frohe Brust!
Welch' unnennbare Freude,
Von Dir befreit zu sein!
Dich Holde zu befrei'n!

Zemina, Farzana.
So ist sie denn gerettet,
Zurückgegeben uns.
Nach der Verbannung Leiden
Wird sie unsterblich sein!

Ada.
Hinweg von mir, Verräter!
Ich stoße Dich von mir!
Noch eh' der Tag sich endet,
Umschließet mich der Stein!

Arindal.
Ach, Ada, hab' Erbarmen,
Stoß' mich nicht ganz von Dir! —
Verzweiflung wird mich fassen,
Wahnsinn mein Ende sein!

Dritter Aufzug.

Festliche Halle.

(Lora, Morald, Drolla, Gernot, Gunther, Chor.)

Chor. Heil sei dem holden Frieden,

Im sanften Himmelsglanz!
Heil sei dem hohen Siege,
Der uns den Frieden gab!
Der Du zum Siege uns geführt,
Sei uns als König hold gegrüßt!
Die Du im Leiden unser Trost,
Sei jetzt als Königin gegrüßt!
Heil siegesreicher Morald Dir!
Heil tugendreiche Lora Dir!
Heil sei Euch!

Morald. Genug, o endet dieser Feste Jubel!
Vor Freude nicht, vor Wehmut bebt mein Herz.
Noch gilt Eu'r froher Königsgruß nicht mir,
Denn, der mir seine Würde übertrug,
Ist dem unseligsten Geschick verfallen.
Des Wahnsinn's grause Nacht umhüllet ihn,
Und hält die leidensvolle Seel' umfangen.
Wenn auch sein Wille mich zum König machte,
So ehrt doch nur so lange mich als Herrscher,
Als Arindal dem düstern Wahn erliegt.

Lora. Ach, Bruder, welch' beklagenswert' Geschick!
Jetzt, da die Freude jeden Busen schwellt,
Muß ich Dein fürchterliches Los beweinen!

Chor. Wir ehren Euren Schmerz,
Die Freude halte ein!

Lora, Morald, Drolla, Gunther, Gernot, Chor.
Allmächtiger! In Deine Himmel
Send' ich mein brünstig Fleh'n hinauf.
Laß weichen aus des { Bruders / Freundes / Königs } Sinnen
Des Wahnes schreckensvolle Macht!
Ein Strahl aus Deinem Glanz
Erleuchte seiner Seele Nacht!

(Alle ab.)

Arindal (auftretend). Halloh! Laßt alle Hunde los!
Dort, dort die Hirschin seht!
Herbei! Ihr Jäger, herbei!
Du, Waidmann, wacker voran!
Juchhe! Es schmettert das Horn! —
O seht, schon müde ward das Tier!
Packt an! Ich sende den Pfeil!
Seh't, wie er fliegt! Ich zielte gut,
Haha, das traf in's Herz! —
O seht, das Tier kann weinen,
Die Träne glänzt in seinem Aug'!
O, wie's gebrochen nach mir schaut
Wie schön sie ist!
Entsetzen! Ha, es ist kein Tier,
Seht her, es ist mein Weib! —
Ich seh' den Himmel dort sich öffnen,
Die lichten Tore springen auf,
O welcher Duft, o welcher Glanz!
Bin ich ein Gott, dies zu empfinden?
Beschwingt hebt sich mein Geist empor,
Ha, wie der Staub nach unten sinkt!
Es reicht sich eine Hand mir dar,
Voll Liebe führt sie mich hinauf,
Ich atme milde Götterluft! —
Was soll's? Noch bin ich Mensch,
Du sei'st verflucht!
Haha! So ist's vollbracht,
Jetzt bin ich wieder Staub,
Leg' Dich zur Ruhe, Staub,
Die Erde birgt Dich gern! —
Ha, wie es um mich dämmert,
Es ist die milde Nacht,
O schaurig, süße Luft,
Befängst Du meine Seele?
Ich lag in Deinen Armen,

So sanft war meine Ruhe,
Ich kann Dich nicht umfangen,
Du bist so fern, so fern!
Und dennoch nah'st Du mir,
Ja, ja, ich sehe Dich!
Warum den tiefen Schmerz
Im tränenvollen Blick? —

Ada's Stimme (von ferne). Mein Gatte Arindal,
Was hast Du mir getan?
Es schließt ein kalter Stein
Die heiße Liebe ein.
Die Träne nur erweicht
Der rauhen Hülle Zwang,
Durch alle Schranken dringt
Die Liebe noch zu Dir,
Und hörest Du die Klage,
So eile her zu mir!

Des Zauberers Groma Stimme (von ferne.)
Auf Arindal, was zauderst Du?
Sieh', jenen Schild und jenes Schwert
Kann Dich dem Sieg, doch jene Leier
Noch größer'm Glück entgegenführen.
Bist Du von Mut und Lieb' erfüllt,
So wirst das höchste Du erreichen! —

(Farzana und Zemina auftretend.)

Farzana. So wäre uns're Ada denn gerettet,
Und der Unsterblichkeit zurückgegeben,
Wohlan, vollenden wir das letzte Werk,
Damit kein Rückschritt je zu denken sei,
Den Sterblichen dem sichern Tod zu weih'n!

Zemina. Fürwahr, mich jammert Arindals Geschick,
Schon büßt er durch des Wahnsinns Schrecken
Den Meineid schwer.

Farzana. O nicht der Meineid blos, seine Vermessenheit
Weiht ihn dem Tod!

Soll ungestraft ein kühner Sterblicher
Des Feenreiches Stolz uns rauben wollen?
Wir führen auf den Weg zu Ada ihn;
Sie zu befrei'n sei er von uns ermuntert.

Zemina. Was willst Du tun? Ihn auf den Weg geleiten,
Auf dem er wirklich sie erlösen kann?

Farzana. Was fürchtest, Törin, Du? Da er als Mensch
Zu siegen nicht vermocht', wie sollt' er da
Bewähren sich, wo Feenkraft nur siegt?
Im Kampfe wird er sicher unterliegen!

Zemina und **Farzana.** Auf! Erwache, Arindal!

Arindal. Wer ruft mich? Ha, wohin
Hat mich mein milder Wahn getragen?
Ich hörte meine Gattin rufen!
O Gott, wie ist die düst're Nacht
Durch ihren Ruf zum Tage mir erhellt! —

Zemina u. **Farzana.** Nun Arindal, erkennst Du uns?

Arindal. Euch seh' ich wieder, teure Feen,
Die Ihr um meine Gattin war't,
Ach, meine Gattin, wo ist sie?

Zemina u. **Farzana.** Hast Du den Mut, sie zu befrei'n?

Arindal. Was höre ich? Sie zu befrei'n
Durch meinen Mut könnt' es gelingen?

Farzana. Was prahlest Du von Deinem Mute?
Ist sie nicht Deiner Feigheit Opfer?

Arindal. O wende Deinen Hohn von mir!
Sagt mir: Ist sie noch zu befrei'n?

Zemina. Im kalten Steine eingeschlossen
Verzweifelt sie an ihre Rettung.

Arindal. Ihr foltert mich, — ich habe Mut!
Wer leitet mich zu ihr dahin?

Zemina und **Farzana.**
Nun denn, wir führen Dich zu ihr!

Arindal. O Gott, wie faß' ich es, zu ihr!

Zemina u. Farzana.
Ach sie, die Gattin, zu befrei'n,
Wie füllt es mich mit Freudenglut!
O leitet mich dahin zu ihr,
Ihr opf'r ich all mein heißes Blut!
Ha, diese rasche Freudenglut
Wird ihn dem sicher'n Tode weih'n.
Wir leiten gern ihn hin zu ihr,
Denn uns erfreut sein Untergang!

Verwandlung.

Kluft des unterirdischen Reiches.

Chor der Geister. Ihr Geister, auf, bewachet treu
Die dunkle Schreckenspforte,
Die diese Kluft umschließt.
Dem Ungeweih'ten wehrt den Weg.
Er führt zum höchsten Heiligtum.
Ihr Geister auf! Bewachet treu!

(Arindal, Zemina, Farzana auftretend.)

Arindal. Wo führt Ihr hin? Hier schmachtet meine Gattin?
Chor. Wer naht sich dort?
Farzana. Ein Sterblicher begehrt von Euch den Eintritt.
Chor. Wehe ihm!
Zemina. Nun Arindal, bekämpfe jene!
Arindal. O, diese schreckenvolle Überzahl!
Farzana. Kleinmütiger, Dir bangt?
Arindal. Die Liebe siegt! —
Weh' mir, ich unterliege schon!
Groma's Stimme (von ferne). Den Schild!

(Die Geister entfliehen.)

Zemina u. Farzana.
Entsetzlich, ha, er hat gesiegt!
Durch fremde Macht bezwang er sie,
Doch siegen soll sie nimmermehr!
Arindal.
O welches Glück, sie sind besiegt!
O welches Glück, der Sieg ist mein!
Dank sei Groma Deiner hohen Macht!

Verwandlung.

Eine andere unterirdische Kluft.

Groma's Geister (unsichtbar). Heil Arindal, und fasse Mut,
Zum Siege schreitest Du voran!

Chor von ehernen Männern
Schließt fest Euch an und haltet stark,
Den Eingang wehren wir
Zum höchsten Heiligtum!

(Arindal, Zemina, Farzana auftretend.)

Chor. Was will der Fremdling hier?

Zemina. Er trotzet Eurer Kraft,
Und fordert Euch zum Kampf!

Chor. Wehe ihm!

Arindal. Mich schreckt nicht Eures Erzes Schirm,
Vernichten soll Euch meine Macht!
Weh' mir, den Schild verläßt die Kraft!

Groma's Stimme (von ferne) Das Schwert!

(Die ehernen Männer entfliehen.)

Zemina u. Farzana. Ha, wehe uns, der Sieg ist sein!
Statt des Vermessenen Verderben
Bereiten wir sein höchstes Glück!

Arindal. Zum zweitenmal hab' ich gesiegt!
Nichts soll mich jetzo noch verderben,
Der Sieg führt mich zum höchsten Glück!

Groma's Chor (unsichtbar). Heil Arindal, und fasse Mut,
Zum Siege schreitest Du voran!

Farzana. Doch jetzt erlahme seine Kraft!

Arindal. Doch sagt: Wo find' ich meine Gattin?

Zemina. Sieh' Arindal, dort schmachtet Deine Gattin!
Entzaub're diesen Stein, und sie ist frei!

Arindal. Weh' mir! Kann Menschenkraft dies je vollbringen?

Groma's Stimme (von ferne). Ergreif' die Leier!

Arindal. O Gott, was höre ich?
Ja, ich besitze Götterkraft!

Ich kenne ja der holden Töne Macht,
Der Gottheit, die der Sterbliche besitzt.
Du, heiße Liebe, Sehnsucht und Verlangen,
Entzaubert denn in Tönen diesen Stein!

Zemina u. **Farzana.** Weh, das ist Groma's Werk!

Arindal. O ihr, des Busens Hochgefühle,
Die hold in Liebe sich umfah'n,
Und du Verlangen, heißes Sehnen,
Mit deinem wonnesüßen Schmerz,
Euch ruf' ich auf, aus meinem Busen,
Aus meiner Seele schwingt euch auf!
Zusammen fließe all' Empfinden
In holder Töne Zaubermacht,
Und flehet an den kalten Stein:
Gib meine Gattin mir zurück!

Ada. Jetzt kann mich keine Macht Dir rauben!

Verwandlung.

Feenpalast.

Feenkönig. Du Sterblicher drangst ein in unser Reich,
Und die unendliche Gewalt der Liebe
Verlieh' Dir jene hohe Kraft, die nur
Unsterblichen zu eigen ist verlieh'n!
So wisse denn: Durch Deine Schuld als Mensch
Bleibt Ada jetzt unsterblich, wie sie war;
Doch, der sie uns mit Götterkraft entwunden,
Ist mehr als Mensch, — unsterblich sei, wie sie!

Chor. Gegrüßt sei Arindal im hohen Feenreiche,
Dir ist Unsterblichkeit nach Deiner Kraft verlieh'n —
Ein hohes Los hat er errungen,
Dem Erdenstaub ist er entrückt!
Drum sei's in Ewigkeit besungen,
Wie hoch die Liebe ihn beglückt!



Die deutsche Oper.

Die Ablehnung, die Wagner an mehreren Theatern, denen er seine Oper „Die Feen“ eingereicht hatte, zuteil wurde, machte ihn stutzig. Ein äußerer Zufall bestärkte die ihm bereits dämmernde Erkenntnis: Er sah die Schröder-Devrient als Romeo und empfing von diesem Theaterabend unvergeßliche Eindrücke. Zwar ließ ihn die unvergleichliche Kunst dieser Frau die großen Mängel der Bellinischen Oper nicht vergessen, aber er fühlte instinktiv, daß dieser Italiener vor seinen deutschen Fachkollegen manches voraus habe und daß die deutsche Oper an gewissen Grundmängeln leide. Voll zum Bewußtsein kam es ihm, indem er sich all das, was ihm nun durch den Sinn ging, in einem Aufsatz: „Die deutsche Oper“ vom Herzen herunterschrieb. Wie häufig in späterer Zeit, so hatte ihn auch bei seinem literarischen Erstling die Not, d. h. das Bedürfnis, sich selbst über eine Frage zur Klarheit durchzuringen, zum Schriftsteller gemacht. Der Aufsatz erschien anonym in der „Zeitung für die elegante Welt“ No. 111 vom 10. Juni 1834, die Wagners Freund Heinrich Laube herausgab. Die schroffen Urteile über deutsche Meister sind dem Feuereifer des jugendlichen Autors zugute zu halten.



Wenn wir von deutscher Musik reden, und besonders viel darüber reden hören, so scheint mir in der Meinung über dieselbe noch eine ähnliche Begriffsverwirrung zu herrschen, als die, in der sich die Idee der Freiheit bei jenen altdeutsch schwarzgerockten Demagogen befand, die mit ebenso verächtlichem Naserümpfen die Ergebnisse ausländisch-moderner Reformen über die Achsel ansahen, wie jetzt unsere deutschtümelnden Musikkenner. Wir haben allerdings ein Feld der Musik, das uns eigens gehört, — und dies ist die Instrumentalmusik; — eine deutsche Oper aber haben wir nicht, und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind zu geistig und zu viel gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen. Mozart konnte es; es war aber italienische Gesangsschönheit, mit der er seine Menschen belebte. Seitdem wir jetzt wieder dahin gekommen sind, jene zu verachten, haben wir uns immer mehr von dem Wege entfernt, den Mozart zum Heil für unsere dramatische Musik einschlug. Weber hat nie den Gesang zu behandeln verstanden, und fast ebensowenig Spohr. Nun ist aber einmal der Gesang das Organ, durch welches sich ein Mensch musikalisch mitteilen kann, und sobald dieses nicht vollkommen ausgebildet ist, gebricht es ihm an der wahren Sprache. Darin haben allerdings die Italiener einen unendlichen Vorsprung vor uns, bei ihnen ist Gesangsschönheit zweite Natur und ihre Gestalten sind ebenso sinnlich

warm als im übrigen arm an individueller Bedeutung. Wohl haben die Italiener in den letzten Dezennien mit dieser zweiten Natursprache einen ähnlichen Unfug getrieben als die Deutschen mit ihrer Gelehrtheit, — und doch werde ich nie den Eindruck vergessen, den in neuester Zeit eine Bellinische Oper auf mich machte, nachdem ich des ewig allegorisierenden Orchestergewühles herzlich satt war und sich endlich wieder ein einfacher edler Gesang zeigte.

Die französische Musik erhielt ihre Richtung von Gluck, der, obgleich ein Deutscher, auf uns doch weit weniger wirkte als auf die Franzosen. Dieser fühlte und sah, was den Italienern noch fehlte, nämlich die individuelle Bedeutung der Gestalten und Charaktere, indem sie diese der Gesangsschönheit aufopferten. Er schuf die dramatische Musik und vermachte sie den Franzosen als Eigentum. Sie haben dieselbe fortgepflanzt, und von Gretry bis zu Auber blieb dramatische Wahrheit eines der Hauptprinzipe der Franzosen.

Die Talente der neueren guten deutschen Opern-Komponisten, Weber und Spohr, reichten für das dramatische Gebiet nicht aus. Webers Talent war rein lyrisch, Spohrs elegisch, und wo es über beides hinausgeht, muß ihnen Kunst und Anwendung abnormer Mittel das ersetzen helfen, was ihrer Natur gebricht. So ist auf jeden Fall Webers beste Musik sein Freischütz, weil er sich hier in der ihm angewiesenen Sphäre bewegen konnte; die mystisch-schauerliche Romantik und diese Lieblichkeit in Volksmelodien gehört eben dem Gebiet der Lyrik an. Aber nun betrachte man seine Euryanthe! Welche kleinliche Klügelei in der Deklamation, — welche ängstliche Benutzung dieses und dieses Instrumentes zur Unterstützung des Ausdruckes irgend eines Wortes! Anstatt mit einem einzigen kecken und markigen Strich eine ganze Empfindung hinzuwerfen, zerstückelte er durch kleinliche Einzelheiten und einzelne Kleinigkeiten den Eindruck des Ganzen. Wie schwer

wird es ihm, seinen Ensemblestücken Leben zu geben; wie schleppend ist das zweite Finale! Dort will ein Instrument, hier eine Stimme etwas Grundgescheites sagen, und endlich weiß keines, was es sagt. Und da nun die Leute am Ende zugestehen müssen, daß sie nichts davon verstanden haben, finden doch alle wenigstens einen Trost darin, daß sie es für erstaunlich gelehrt halten können, und deshalb großen Respekt haben dürfen. — O, diese unselige Gelehrtheit, — dieser Quell aller deutschen Übel!

Es gab in Deutschland eine Zeit, wo man die Musik von keiner anderen Seite als von der der Gelehrtheit kannte, — es war die Zeit Sebastian Bachs. Aber damals war es eben die Form, in der man sich allgemein verstand, und Bach sprach in seinen tiefsinnigen Fugen etwas eben so Gewaltiges aus als Beethoven jetzt in der freiesten Symphonie. Aber der Unterschied war eben dieser, daß jene Leute keine anderen Formen kannten, und daß die Komponisten damals wirklich gelehrt waren. Beides aber ist jetzt nicht mehr der Fall. Die Formen sind freier, freundlicher geworden, wir haben leben gelernt, — und unsere Komponisten sind gar nicht mehr gelehrt, und das Lächerlichste ist eben, daß sie sich gelehrt stellen wollen. Den eigentlich Gelehrten merkt man es gar nicht an. Mozart, dem das Schwierigste des Kontrapunktes zweite Natur geworden war, erhielt dadurch nur seine großartige Selbständigkeit; wer wird seiner Gelehrtheit denken, wenn er seinen Figaro anhört? Aber dies eben, wie ich sagte, ist die Sache, jener war gelehrt, jetzt will man es scheinen. Es ist nichts Verkehrteres zu finden, als diese Wut. Ein jeder Zuhörer freut sich über einen klaren, melodiösen Gedanken, — je faßlicher ihm alles ist, desto mehr wird er davon ergriffen; der Komponist weiß dies selbst, — er sieht, womit er effektuiert, und was Beifall gewinnt; es ist ihm auch dies sogar viel leichter, er braucht sich ja nur ganz

gehen zu lassen, — aber nein! es plagt ihn der deutsche Teufel, er muß den Leuten noch weis machen, er sei auch gelehrt! Er hat aber nicht einmal soviel gelernt, um etwas wirklich Gelehrtes zum Vorschein zu bringen, woher dann nichts als schwülstiger Bombast herauskommt. Wenn sich aber der Komponist in diesen gelehrten Nimbus hüllen will, so ist es eben so lächerlich, daß sich das Publikum den Schein geben möchte, als verstände und liebte es diese Gelehrtheit, sodaß die Leute, die so gern in eine muntere französische Oper gehen, sich dessen schämen und aus Verlegenheit das deutschtümliche Bekenntnis ablegen, es könnte etwas gelehrter sein.

Dies ist ein Übel, das dem Charakter unseres Volkes ebenso angemessen ist, als es auch ausgerottet werden muß; und es wird sich auch selbst vernichten, da es nur eine Selbsttäuschung ist. Ich will zwar keineswegs, daß die italienische oder französische Musik die unsrige verdrängen soll; auf der andern Seite wäre diesem als einem neuen Übel eher zu steuern, — aber wir wollen das Wahre in beiden kennen und uns vor jeder selbstsüchtigen Heuchelei hüten. Wir sollen aufatmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermäßigen Nonen haben und endlich Menschen werden. Nur wenn wir die Sache freier und leichter angreifen, dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach abzuschütteln, die unsere Musik und zumal unsere Opernmusik gefangen hält. Denn warum ist jetzt so lange kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? Weil sich keiner die Stimme des Volkes zu verschaffen wußte, — das heißt, weil keiner das wahre, warme Leben packte, wie es ist. Denn ist es nicht eine offenbare Verkennung der Gegenwart, wenn einer jetzt Oratorien schreibt, an deren Gehalt und Form keiner mehr glaubt? Wer glaubt denn an die lügenhafte Steifheit einer Schneiderschen Fuge, eben weil sie gerade jetzt von

Friedrich Schneider komponiert ist? Das was bei Bach und Händel seiner Wahrheit wegen ehrwürdig erscheint, muß uns jetzt bei Fr. Schneider notwendig lächerlich werden, denn, noch einmal sei's gesagt, man glaubt es ihm nicht, da es auch auf keinen Fall seine eigene Überzeugung ist. Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird der Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt.

Pasticcio.

Dieser Aufsatz ist dem ein halbes Jahr früher entstandenen: „Die deutsche Oper“ eng verwandt. Doch hier ist alles schon reifer, abgeklärter. Zur Kenntnis der Entwicklung von Wagners Kunstanschauungen ist „Pasticcio“ von größter Bedeutung. Es lassen sich schon zahlreiche Fäden aufweisen, die zu Wagners späteren Schriften, namentlich „Oper und Drama“ hinführen. Den Versuch einer solchen Gegenüberstellung unternahm Glasenapp in den „Bayreuther Blättern“ 1884/85. Pasticcio erschien unter dem Pseudonym Canto Spianato in der von Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“ in No. 63/64 vom 6. und 10. November 1834.



Die alte italienische Gesangmethode bestand im sogenannten getragenen Singen und verlangt das formare, fermare und finire des Tons. Sie ließ ebenfalls viel Biegsamkeit zu, doch mußten es Passagen sein, deren Charakter in der menschlichen Gesangstimme selbst seine Basis hatte. Die heutige dagegen besteht nur nebenher in melodiösen Phrasen, deren Bildung höchst einförmig über einen Leisten geschlagen ist, den man trotz aller Verbrämung augenblicklich wiedererkennt. Die leidige Sucht, es den Instrumenten gleich zu tun, ist ein Mißverstehen des Gesangs und der menschlichen Stimme. Sonst hielt man die Menschenstimme für das edelste aller Instrumente und begleitete, um ihren Reiz recht zu genießen, sie so diskret als möglich; jetzt begräbt man sie unter unsinnigem Instrumentengeprassel, indem man sie ohne Rücksicht auf Situationen nichtssagende Figuren abgurgeln läßt. Diese Gurgeleien werden nun zwar oft herausgebracht, aber sie widerstreben der Kehle, wie eine harte Nuß einem stumpfen Zahn.

„Daß die Singstimme, wie irgendein Instrument, der Schule, und zwar recht eigentlicher Schule bedürfe, in welcher die Bildung der Stimme von der Bildung des Vortrags (des Ausdrucks, Geschmacks) ganz gesondert ist, wird kein Kunstverständiger leugnen; wo finden sich aber im deutschen Vaterland Bildungsanstalten für höhere Gesangskultur? — Es ist wahr, wir haben Singakademien,

Gesangvereine, Seminarien, und man darf dreist behaupten, daß der Chorgesang in Deutschland und in der Schweiz in technischer Beziehung eine Vollendung erreicht hat, welche selbst in Italien, dem Land des Gesangs, vergebens gesucht wird; die höhere Gesangskunst, der Sologesang, ist aber offenbar im Sinken, und man dürfte ziemlich weit reisen, bevor man ein paar Dutzend guter Sänger und Sängerinnen zusammenbrächte, die dieses Namens würdig wären und nicht allein ein schulgerecht ausgebildetes Organ, sondern auch einen guten Vortrag, richtige Deklamation, reine Aussprache, Seelenausdruck und gründliche musikalische Kenntnis vereinigen. Man messe nur die meisten unserer gefeierten Sänger und Sängerinnen mit diesem Maßstab. — Einzelne sehr bedeutende Vorzüge sind einzelnen allerdings zuzugestehen; aber ein Ganzes, wie es sich nicht etwa nur die Phantasie träumen oder das höhere Interesse wünschen kann, sondern wie es menschlich realisiert werden könnte und vormals wirklich realisiert war, wird man jetzt nur selten und ausnahmsweise aufstellen können. Man hört jetzt fast gar kein wahrhaft schönes und kunstgerechtes Trillo; sehr selten vollkommene Mordenten; sehr selten eine gerundete Koloratur, ein wahres, unaffektiertes, seelenergreifendes Portamento, eine vollkommene Ausgleichung der Stimmregister und feste Haltung der Töne in den verschiedensten Nuancen des Zu- und Abnehmens; die meisten Sänger, sobald sie die edeln Portamentokünste in Anwendung bringen wollen, distonieren sogar; und das Publikum, an unvollkommene Leistungen gewöhnt, übersieht die Schwächen des Sängers, wenn er nur als Schauspieler gewandt und ein Bühnenroutinier ist.

Auf die Roulade, gut oder übel,
Folgt das Geklatsch wie die Trän' auf die Zwiebel."

C. M. v. Weber.

Der deutsche Sänger versenkt sich gern und mit Vorliebe in den darzustellenden Charakter. Das ist rühmlich, hat aber seine großen Gefahren. Läßt sich der Sänger von seinem vorzubildenden Charakter überwältigen, steht er nicht mit notwendiger Beherrschung über dem ganzen Gebilde seiner Darstellung: so ist gewöhnlich alles verloren. Man vergißt sich, man singt nicht mehr, sondern man schreit, schluchzt. Die Natur zieht dann nicht selten die Kunst aus, und der Hörer steht plötzlich, unangenehm überrascht, auf dem Markt. Will nun noch jeder zum Überfluß gerade seinen Charakter in das beste und auffallendste Licht stellen ohne Rücksicht auf seine Mitgenossen: so ist es um das wohltuende Ineinandergreifen des Spiels und Gesangs geschehen. Daher schaukeln unsere gewöhnlichen deutschen Theaterleistungen vom tiefen Ergriffensein in das Platte, Störende, Mißbehagliche und entbehren des äußerlich Wohlgefälligen, des gewandt gehaltenen Kunstreizes. Viele deutsche Sänger und Sängerinnen betrachten es gewissermaßen als eine Art von Ehrensache, alles singen zu wollen, es mag nun ihrer Stimme angemessen sein oder nicht. Der italienische Sänger nimmt gar keinen Anstand, frei und offen zu erklären, daß er diese oder jene Partie nicht singen könne, weil sie seiner Stimme, wegen Tiefe oder Höhe, Passagen und anderer Eigenheiten nicht zusage. Wenn er auch oft hierin zu weit geht und nun verlangt, alles solle nur immer wie für ihn ausdrücklich geschrieben sein: so fügt sich doch der Deutsche, aus freiem Trieb oder nach den Umständen, gar zu oft und zu leicht jeder Rolle und verdirbt dadurch nicht allein diese, sondern auch seine Stimme. Der Sänger sollte niemals eine Gesangpartie ausführen, der er nicht

a) physisch — in Rücksicht auf Stimmumfang, Stimmklang und Atemkraft,

b) technisch — in Rücksicht auf Kehlfertigkeit, und
c) psychisch — in Rücksicht auf Ausdruck gewachsen wäre.

Die deutschen Dramaturgen sagen: „Der Schauspieler soll sich der Rolle und nicht die Rolle dem Schauspieler fügen.“ Der Satz mag — wie er dasteht — wahr sein; auf den Bühnensänger ohne Restriktion angewandt, ist er schlechterdings falsch, denn die Gesangstimme ist kein totes Instrument, wie das Pianoforte, und unsere deutschen Gesangkomponisten sind leider oft sehr traurige Gesanghelden. — Jeder echte Instrumentalkomponist muß den Charakter der Instrumente studiert haben, will er wahren Instrumentaleffekt hervorbringen. Ein Komponist schreibe für irgendein Orchesterinstrument eine instrumentwidrige Passage, er mute ihm Töne zu, die der Spieler nur schlecht herausbringen kann, die nicht in der Tessitur des Instruments liegen — gleich wird das Verdammungsurteil über den Komponisten gesprochen — und mit Recht. „Der Mann — heißt's — ist ein musikalischer Pfuscher, er will komponieren und versteht nicht die Instrumentation! Das sind Klavier-, aber keine Klarinettpassagen; die Kantilene liegt für die Violine, aber nicht für das Violoncell, kurz — die Komposition mag noch so viel Geist und Leben atmen, sie wird verworfen, denn der Mann hat das Seine nicht gelernt — er schreibt unausführbare Sachen!“ Hand aufs Herz, ihr Gesangskomponisten neuerer Zeit; habt ihr mit Eifer die Eigentümlichkeit der menschlichen Stimme studiert? wißt ihr, was es heißt: stimmgemäß schreiben? ich antworte: — ihr seht den Splitter im fremden Auge, aber den Balken im eigenen Auge seht ihr nicht; darum seid ihr doppelt strafbar.

Sehr richtig sagt C. M. v. Weber: die Individualität des Sängers ist die eigentliche unwillkürliche Farbengeberin

einer jeden Rolle. Der Besitzer einer leichtbeweglichen biegsamen Kehle und der eines großartigen Tons werden eine und dieselbe Rolle ganz verschieden geben. Der eine gewiß um mehrere Grade lebendiger als der andere, und doch kann der Komponist durch b e i d e befriedigt werden, insofern sie nur, nach i h r e m Maßstab, die von ihm angegebenen Gradationen der Leidenschaft richtig aufgefaßt und wiedergegeben haben.

Es wird immer die schwierigste Aufgabe bleiben, Gesang und Instrumente so in der rhythmischen Bewegung eines Tonstücks zu verbinden, daß sie ineinanderschmelzen und letztere den ersten heben, tragen, und seinen Ausdruck der Leidenschaft befördern; denn Gesang und Instrument stehen sich entgegen. Der Gesang bedingt durch Atemholen und Artikulation der Worte ein gewisses Wogen im Takt, dem gleichförmigen Wellenschlag vielleicht zu vergleichen. Das Instrument, besonders das Saiteninstrument, teilt die Zeit in scharfe Einschnitte, gleich Pendelschlägen. Die Wahrheit des Ausdrucks fordert das Verschmelzen dieser entgegengesetzten Eigentümlichkeiten. Der Takt, das Tempo soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstück das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Die meisten unserer modernen Vokalkomponisten in Deutschland scheinen aber die Gesangstimme nur als einen Teil der Instrumentalmasse anzusehen und verkennen die Eigentümlichkeit des Gesangs. Die Instrumente sollen eine Ehrengarde der Singstimme sein, bei uns sind die Instrumente des Sängers Schergen geworden, die ihm bei jedem freien Gefühlsausdruck Ketten und Banden anlegen.

Mozart hat unwiderleglich dargetan, daß man auch bei der kompliziertesten, geistreichsten und selbst bei massenvoller Instrumentation den Sänger in seinen Rechten lassen

könne; jetzt würdigt man die Menschenstimme zum Instrument herab. Was wird dadurch gewonnen? — Nichts! — Die Leistungen der Menschenstimme, selbst die einer Sontag, sind durch Instrumentalvirtuosen überboten; ein ganzer Chor Bravoursänger würde keineswegs vermögen, die tausenderlei Tonfiguren herauszubringen, die seit der Bachschen Periode in unserer Instrumentalmusik vorkommen; und mit dieser Erweiterung der Instrumentalkunst haben unsere erfindungsreichen Tonkünstler den Gesang himmelweit überflügelt. — Der echte Kunstgesang ist durch textgemäße Kantabilität und stimmgemäße Bravour bedingt. Seitdem wir aber wieder dahingekommen sind, die echte italienische Gesangschönheit gering zu schätzen, haben wir uns immer mehr von dem Weg entfernt, den Mozart zum Teil für unsere dramatische Musik einschlug. Mit dem Wiederaufleben der in vielfacher Hinsicht klassischen Musik der Bachschen Periode wird stimmgemäße Kantabilität viel zu wenig geachtet. S. Bachs Meisterwerke sind alle so erfindungsreich, als sie in der Form der Fuge und überhaupt des doppelten Kontrapunkts sein können. Seine unermeßliche Schöpferkraft trieb ihn immer an, das Höchste und Reichste an speziellen Tonformen, Wendungen, Beziehungen in jedes seiner Produkte hineinzubringen. Bei diesem Übermaß von bloß musikalischem, eigentlich instrumentalischem, Inhalt mußte das Wort sich sogar oft gezwungen unter den Ton fügen; die Menschenstimme, als besonderes Tonorgan, ward von ihm gar nicht als solches bedacht; ihr eigentümlicher Effekt ward von ihm nie genug gewürdigt und erkannt, er ist als kantabler Gesangskomponist nichts weniger als klassisch, so viel auch die blinden Verehrer dieses Tonmeisters Zeter schreien mögen.

Unsere vornehmen Opernkomponisten müssen den guten italienischen Kantabilitätsstil hübsch ablernen, dabei sich aber vor den modernen Auswüchsen desselben hüten, und uns mit ihrem überlegenen Kunstvermögen im guten

Stil Gutes liefern. Dann wird die Vokalkunst von hieraus neu aufblühen, dann wird wohl auch einmal einer kommen, der in diesem guten Stil die verdorbene Dichtungs- und Gesangseinheit auf dem Theater wieder herstellt.

Es gibt unter uns eine erzpatriarchalische Sekte, welche den einfachen Gesang ausschließlich für den einzigschönen will gelten lassen und alle Verzierungskunst geradezu verdammt. Möchten doch diese Kunstrichter von der miserabeln Einseitigkeit zurückkommen, immer nur die Wahl der Kunst*mittel* zum Gegenstand ihrer Betrachtungen, ihres Lobes oder Tadels zu machen und den Kunst*effekt* selbst darüber oft zu vergessen! Die Kunst soll frei sein. Keine Schule, keine Sekte maße sich das Prädikat der alleinseligmachenden an. Der einfache, bloß getragene, bloß akzentuierende Gesang hat seinen großen Wert — vorausgesetzt, daß der Tonsetzer wirklich guter Gesangkomponist ist — allein er ist nicht der einzige wahre Weg zum Heil, und auch auf anderen Wegen läßt sich das Ziel — Ausdruck und Mitteilung der Empfindung — erreichen. Der Solosänger soll Gesangs*künstler* sein; als solcher darf er auch seine Gefühle in einer gesteigerten Kunst- und schmuckvollen Form entäußern. Ist denn etwa die Leidenschaft weniger wahr, welche sich durch einen Ausbruch von vielen Worten Luft macht, als die, welche sich bloß durch wenige Worte ausspricht? liegt denn nicht bald dieses, bald jenes in der Individualität dieses oder jenes Subjekts? soll denn eine Parlamentsrede nicht auch formell von der popularen Dorfpredigt verschieden sein? kann denn nicht ein schmuckvoller Periodenbau, eine verblümte, zierliche Sprache, eine komplizierte künstliche Versform, ein seltener, aber wirksamer Rhythmus durch ästhetische Notwendigkeit bedingt sein? — Es soll durchaus nicht den bedeutungslosen Schnörkeleien das Wort geredet werden, durch welche gedankenlose Sänger leider nur zu oft ihre Armut an rich-

tigem Gefühl verraten, um entweder die Geläufigkeit der Kehle zu produzieren, oder um den Mangel am Portamento zu verbergen; die echte Verzierungskunst ist aber unter uns noch gar nicht zur eigentlichen Blüte gekommen; wir haben im modernen Operngesang nur stereotype Gesangsfloskeln, die unsere Sänger und Komponisten den Italienern sklavisch nachahmen und überall ohne Geschmack und psychologische Notwendigkeit in Anwendung bringen.

Das Publikum ist irre an der Kunst, und die Künstler sind irre am Volk geworden. Warum ist in der letzten Zeit kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? — Weil keiner sich die Stimme des Volks zu verschaffen wußte, — das heißt, weil keiner das warme, wahre Leben packte, wie es ist. Das Wesentliche der dramatischen Kunst beruht durchaus nicht auf den besonderen Stoffen und Gesichtspunkten, sondern darauf, ob es gelingt, das innere Wesen alles menschlichen Handelns und Lebens, die Idee, aufzufassen und darzustellen. Nur von diesem Standpunkt aus müssen dramatische Werke geschätzt und die besonderen Gesichtspunkte und Stoffe nur als besondere Gattungen dieser Idee angesehen werden. Eine grundfalsche Forderung macht die Kritik an die Kunst, wenn sie verlangt, daß die Kunst des Schönen immer nur idealisieren solle. Denn ohne eigentliche Idealität kann die dramatisch-musikalische Kunst doch mannigfaltig bestehen. Hat der Operndichter wahrhaft poetischen Geist, so liegt in ihm das Universum menschlicher Kräfte und Bildungen, seine Gestalten haben einen organischen Lebenspunkt; er mag die Himmels- oder Erdkarten menschlicher Charaktere ausbreiten, man wird sie getroffen finden, auch wenn man ihnen niemals im wirklichen Leben begegnet ist. Unsere modernen romantischen Fratzen sind aber dumme Leichengestalten. Werft sie weg — greift zur Leiden-

schaftlichkeit; nur für das Menschliche fühlt der Mensch Teilnahme, nur das menschlich Fühlbare kann der dramatische Sänger repräsentieren. Es ist euch schon oft gesagt, ihr wollt's aber nicht glauben, daß zu einer Oper nur ein Ding nötig ist — nämlich Poesie! — Worte und Töne sind nur ihr Ausdruck. Unsere Opern sind größtenteils nur eine Menge Musiknummern ohne psychologische Verbindung, unsere Sänger habt ihr zu Leierkasten herabgewürdigt, die auf viele Stücke gesetzt sind, auf die Bühne gebracht und gedreht werden, sobald der Kapellmeister den Taktierstock hebt. Das Publikum glaubt dem Opernsänger nicht mehr, denn es weiß, daß ihm nur etwas vorgesungen wird, was kein Menschenherz nachempfinden kann. — Packt die Zeit, ihr Komponisten, und sucht neue Formen gediegen auszubilden; der wird Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch auch deutsch schreibt. Wollt ihr euch aber an Vorbildern erwärmen, läutern und bilden, wollt ihr musikalisch-lebendige Gestalten schaffen, so vereinigt z. B. Glucks meisterhafte Deklamatorik und effektuierende Dramatisierkunst mit Mozarts kontrastierender Melodik, Ensemble- und Instrumentalkunst, und ihr werdet dramatische Werke liefern, die selbst der strengsten Kritik genügen.



Aus Magdeburg.

Die Verschwörungen. — Die Oper.

Vom Herbst 1834 bis Frühjahr 1836 bekleidete Wagner die Stelle eines Musikdirektors am Theater zu Magdeburg. Obwohl das Ensemble und die Leistungen des Theaters auf einem recht achtbaren Niveau standen, zeigte das Publikum wenig Interesse. Der Direktor befand sich daher stets in Geldverlegenheiten und sah sich schließlich genötigt, Zahlungsunfähigkeit zu erklären. Die letzte Tat war die mit aller Hast betriebene, übers Knie gebrochene Aufführung von Wagners Oper „Das Liebesverbot". Neben den Theatervorstellungen leitete Wagner in Magdeburg auch die sog. „Logenkonzerte" und brachte in diesen mehrere seiner Jugendkompositionen zur Aufführung. Aber auch hier ließ das Kunstverständnis der Zuhörer sehr zu wünschen übrig. Kurz vor seinem Weggang von Magdeburg sandte Wagner am 19. April 1836 an seinen Freund Robert Schumann „so eine Art Bericht" für dessen „Neue Zeitschrift für Musik". Er schreibt dazu: „Ich konnte es mit dem besten Willen nicht umgehen, einiges über meine eigene Person zu sprechen, — einmal muß ich in einem Musikbericht über Magdeburg als hiesiger Musikdirektor mit erwähnt werden; zweitens wäre es albern, mich selbst, ohne es verdient zu haben, herunterzureißen, und daß ich drittens über meine Oper schreibe, hat besonders den Grund, weil sonst niemand anders darüber schreibt, und ich doch gern will, daß ein Wort darüber gesprochen werde. Es ist ein Jammer, wie man sich durchhelfen muß! Ich glaube übrigens nicht

zu viel über mich gesagt zu haben. Trotzdem werden Sie wohl finden, daß mein Name nicht und gegen niemand genannt werden darf, sonst wehe mir!" Der Aufsatz kam in No. 36 vom 3. Mai 1836 anonym zum Abdruck. —

Auch später hat Wagner Schumann noch Beiträge für die Zeitschrift eingesandt, so im Herbst 1836 eine „Berliner Kunstchronik" unter dem Pseudonym William Drach. Da dieser Aufsatz aber heftige Angriffe gegen den damals allmächtigen Berliner Kritiker Rellstab enthielt, wurde er von Schumann nicht zum Abdruck gebracht und ging verloren.

Magdeburg — Sagen Sie offen und ehrlich, wie nimmt sich Magdeburg in einer musikalischen Zeitschrift aus? Ich habe noch selten Gelegenheit gehabt, es beobachten zu können, und das ist eben das Miserere, denn ich kann es Ihnen insgeheim, — die Öffentlichkeit würde es doch nicht glauben — versichern, daß hier manchmal tüchtig musiziert wird; daß dies aber nicht einmal die Magdeburger, geschweige denn die anderen Leute bemerken, das ist eben der Fluch, der auf jeden hierher gebannten Geigenstrich, Gesangston und dergl. geschleudert zu sein scheint. Der Indifferentismus der Hiesigen ist entschieden polizeiwidrig und sollte meiner Meinung nach von Polizei wegen aufgehoben werden, denn er wird sogar staatsgefährlich. Ich wette, es stecken hinter dieser Gleichgültigkeit verderbliche politische Machinationen, und es wäre ein wahres Verdienst, die obersten Behörden auf alle die geschlossenen Gesellschaften, Kasinos usw. aufmerksam zu machen und dieselben gelegentlich etwas zu verdächtigen; denn was kann Gutes in ihnen ausgebrütet werden? — Die Leute verbergen aber die eigentlichen gefährlichen Zwecke ihrer Zusammenkünfte dem Auge des Uneingeweihten mit solchem Geschick, daß man sie bewundern muß. Denken Sie, daß man jede dieser staatsgefährlichen Zusammenkünfte mit einem Konzerte eröffnet. Ist die List nicht fein? Man ladet demnach gutartige Menschen, wie mich, zum Konzert ein. Ich trete in einen erleuchteten

Saal, alles ist nach der Norm der Konzerte eingerichtet, man spielt Sinfonien, Konzerte, Ouvertüren, singt Arien und Duette und erhält einen so in guten Glauben, man sei in einem ehrlichen Konzert. Aber einem politischen Blicke kann die Gleichgültigkeit, die Langeweile, die Unruhe des Auditoriums nicht entgehen; man sieht deutlich, das Ganze ist eine Maske, die Späherblicke zu trügen; — je näher das Konzert seinem Ende ist, desto sehnsüchtiger richten sich die Blicke der Verschworenen nach einer großen verschlossenen Tür. Was soll das? — Man hört während des Adagios der Sinfonie nebenan Teller klappern usw. Die Unruhe nimmt überhand; — zum Glück macht jetzt das Orchester einen tüchtigen Skandal; es scheint angestellt zu sein, dadurch das Scharren mit den Füßen, das Husten und Nießen der Verschworenen zu übertäuben, um diese geheime Signale dadurch unsrer Aufmerksamkeit zu entziehen. Das Konzert ist zu Ende, — alles bricht auf, ehrsame Leute wie ich nehmen den Hut, — da öffnet man jene verdächtige Tür, verräterische Düfte quillen hervor, — die Verschworenen rotten sich zusammen, — man strömt in den Saal, — man weist mich höflich von dannen, — die Heuchelei wird mir klar. — Nun leugne einer, daß hier nicht etwas Gefährliches versteckt sei! Ich für mein Teil bewundre die Langmut der Polizei. Was hilft aber meine Warnung, — die Polizei liest keine musikalischen Zeitungen, — also auch diese Warnung nicht!

Ich versichere Ihnen aber nochmals, daß dann und wann in diesen Konzerten tüchtig musiziert wird. Ein stark besetztes Orchester, das, wenn es sich zusammennimmt, Vortreffliches leistet, eine bedeutende Sängerin, die Pollert, die der gute Theaterdirektor diesen verdächtigen Konzerten überließ, — ein Dirigent, voll Feuer und hochzeitlicher Wonne, — was wollen Sie mehr? Was wollen Sie mehr, frage ich ferner, wenn ich Ihnen versichere, daß wir in diesem Winter eine Oper hatten, wie noch nie? Was sagen

Sie dazu, daß alle Hiesigen dies zugestanden und die Oper doch nicht besuchten? Was sagen Sie dazu, daß sich diese Oper nicht halten konnte und noch vor Ablauf des Winterhalbjahrs aufgelöst werden mußte? Was sagen Sie d a z u, mein Herr? — Aber, Spaß bei Seite, die Sache ärgert einen; Bemühungen, Glück und Zufall brachten hier zuletzt ein so ganz vortreffliches Opernensemble zusammen, daß man es wie gesagt für uns nicht besser wünschen konnte. Ich will z. B. ein Theater sehen, das die drei Sopranpartien in Lestocq so leicht besser besetzen kann, als es bei uns durch die Pollert, die Limbach und die Schindler — Elisabeth, Katherina und Eudoxia — geschehen kann. Wir hatten einen tüchtigen ersten Tenor, Freimüller, einen zweiten mit einer charmanten jugendlichen Bruststimme, Schreiber, sowie einen guten Bassisten, Krug, der zugleich die Chöre recht brav einstudierte. Rechnet man noch hinzu, daß ein junger gewandter Künstler, wie der Musikdirektor Richard Wagner, mit Geist und Geschick bemüht war, das Ensemble tüchtig herzustellen, so konnte es gar nicht fehlen, daß durch dies Zusammenwirken uns wahre Kunstgenüsse geboten wurden. Unter diese rechnen wir zumal die Vorstellungen der neu einstudierten Opern, wie: Jessonda, Lestocq und Norma. Den Schluß machte eine neue Oper von R. Wagner — „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo“. — Das Malheur war schon eingetreten, die Oper in der Auflösung und nur mit Qual und Not konnte der Komponist diese Oper noch in der größten Eile einstudieren. Die Aufführung war also übereilt und übers Knie gebrochen, aber auch wenn dies nicht der Fall gewesen wäre, kann ich demohngeachtet nicht begreifen, was den Komponisten bewegen konnte, ein Werk wie diese Oper in Magdeburg aufzuführen. Es tut mir übrigens leid, mich über diese Oper noch nicht aussprechen zu können; — was ist eine einzige Aufführung und diese nicht einmal klar und deutlich? — die Leute auf dem Theater konnten noch

zu wenig auswendig. — Soviel aber weiß ich, daß sie, wenn es dem Komponisten glückt, sie an guten Orten aufführen lassen zu können, durchdringen wird. Es ist viel darin, und was mir gefällt, es klingt alles, es ist Musik und Melodie drin, was wir bei unsren deutschen Opern jetzt so ziemlich suchen müssen.

An Hrn. Wagner und seines- und meinesgleichen sehe ich es aber deutlich, was für eine Qual es ist, in allen Nerven und Fasern Bewegung zu fühlen, und mitten in dieser Handels- und Kriegsstadt wohnen zu müssen. Es ist hier ein anständiges, vages Treiben, das nicht einmal zu einem entschiedenen Rückschritt führt, denn dieser ist doch wenigstens noch eine Bewegung, und man hätte Aussicht, auf diese Art einmal wieder in den Urzustand zurückzukommen, der zur Veränderung doch recht passabel angenehm sein müßte; — aber nein — es *steht*. — Ich hege auch das innige Vertrauen, daß es hier nie anders werden wird, und seien Sie deshalb keineswegs in Sorgen, noch viel Berichte dieser Art von mir zu bekommen; — es hilft doch nichts.

Die hohe Braut.

Oper in vier Akten.

Nach einem ihm zufällig zu Gesicht gekommenen Roman von Heinrich König „Die hohe Braut“ entwarf Wagner in Königsberg 1837 eine Operntextskizze und übersandte sie an Scribe nach Paris mit der Bitte, daraus unter seinem Namen ein Textbuch herzustellen und ihm die Komposition übertragen zu lassen. Der Versuch, auf diese Weise in Paris Fuß zu fassen, verlief erfolglos, und der Entwurf blieb liegen. Als dann während der Rienzi-Proben in Dresden im Jahre 1842 der dortige Kapellmeister, Wagners späterer Kollege Reißiger, über den Mangel eines guten Librettos klagte, bot ihm Wagner die „Hohe Braut“ an und führte die Skizze in Versen aus. Doch Reißiger trug Bedenken, den Text seines Rivalen zu vertonen, und lehnte schließlich ab. Erst fünf Jahre später griff Wagners Jugendfreund Johann Kittl nach dem Werke und bereits am 19. Februar 1848 erlebte die Oper, jetzt unter dem Titel: „Bianca und Giuseppe“ oder „Die Franzosen vor Nizza“ in Prag ihre erfolgreiche Uraufführung. Im Jahre 1865 soll, wie Peter Cornelius schreibt, sogar Hans von Bülow mit dem Gedanken umgegangen sein, den Wagnerschen Text noch einmal zu vertonen. Läßt die Ausführung des Textbuches auch zuweilen zu wünschen übrig, so kann man sich nicht genug wundern, wie meisterlich es Wagner gelungen ist, den weitschweifigen undramatischen Roman Königs zu einem äußerst packenden Drama von gedrängter Kürze zusammenzufassen. Das nach der Katastrophe den wuchtigen Fortgang aufhaltende Finale der Oper ist nicht von Wagner, sondern gegen seinen ausdrücklichen Wunsch von Kittl selbst hinzugefügt, um zum Abschluß eine musikalische Ensembleszene anbringen zu können — allerdings auf Kosten der dramatischen Wirkung!

Personen.

Marchese Malvi.
Bianca, seine Tochter.
Graf Rivoli, Bianca's bestimmter Bräutigam.
Giuseppe, Jäger, Sohn des Schulzen, auf des Marchese Gute Milchbruder Bianca's.
Vincenzo Sormano.
Brigitta, eine Harfnerin.
Clara, ein Bürgermädchen aus Nizza.
Bonatti, Korporal.
Cola, ein Bettler.
Erster Eremit.
Zweiter Eremit.

Landleute und Bürger. Soldaten. Verschworene. Pilger. Gäste. Volk.

Bei und in Nizza: 1793.

Erster Akt.

Ländlicher freier Platz vor dem Schlosse des Marchese. Rechts ziehen sich dichtbelaubte Parkanlagen hin.

Introduktion.

Giuseppe. Clara. Bonatti. Cola.

Landleute. Bürger und Bürgerinnen aus Nizza. Soldaten aus der Garnison von Saorgio.

Allgemeiner Chor. Freut euch! freut euch! wack're Leute,
Fröhlich sollen Alle sein!
Man versprach ein Fest uns heute,
Jubelnd stimme Jeder ein!
Unser Herr Marchese hoch!

Clara (bei einer Gruppe von Landleuten links; zu Giuseppe).
So traurig, Freund? Willst du denn heut' nicht teilen
Des Festes Freude, die dich rings umgibt?

Giuseppe (gedankenvoll an eine Statue gelehnt, macht eine ablehnende Bewegung).

Clara (für sich). Schwermütig stets! Leicht könnte ich ihn heilen,
Wüßt' er nur ganz, wie sehr ihn Clara liebt.

Chor. He, ihr vom Schlosse, gebt noch Wein!
Frisch, Mädel! Schenkt den Gästen ein!
(beim Trinken toastierend)
Hoch unser Herr Marchese, hoch!

Clara. Giuseppe, hör'! So höre doch! —
Mir ist's ja nur um dich zu tun,

Schweigst du, so lass' ich dich nicht ruhn.
(heiter) Heut' ist doch Fest — voll Lust und Glanz —
Mein Freund, sag', bist du mit beim Tanz?

Giuseppe (leidenschaftlich auffahrend). Ich bin beim Tanz! Ich hab' ein Recht! —

Clara (etwas erschrocken, ihn besänftigend). Gewiß! Verwehrt' ich's, tät' ich schlecht —
Du tanzest denn?

Giuseppe (verlegen). Doch nicht mit dir —
Ich bin versagt!

Clara. Versagt? Weh' mir!
Versagt! Versagt mit einer Andern? Sprich!
Und eine Andre liebst du? Liebst nicht mich?

Chor (wie oben). Hoch Fräulein Bianca! Bianca hoch!

Cola. Ich gäb' was drum, könnt' ich, wie ihr, mich freuen,
Und nimmer wahrlich würd' ich es bereuen;
Wär' ich so jung, wie ihr, ich tanzt' auch mit,
Doch leider muß ich schleichen Schritt für Schritt.

Ein junger Bürger. Ich möcht' ihn tanzen sehn!

Soldaten. Er möcht ihn tanzen sehn!

Landleute u. **Bürger.** Er möcht' ihn tanzen sehn! Ha! ha! ha!

Cola. Lacht nur, da seh' ich wahrlich nichts zum Lachen,
Könnt ihr mir doch nicht jüng're Beine machen.
Weil ich nun einmal nicht mehr tanzen kann,
So bett'le ich um eine Gab' euch an.

Soldaten. Aha, der Kauz!

Landleute u. **Bürger.** Ah, will es da hinaus!

Bonatti (aufstehend). Schweig' still!
Willst du die allgemeine Freude stören?
Du tätest gut, gingst du bei Zeiten fort.

Die Bürger. Ei laßt ihn doch!
Cola. Beliebt's, Herr Korporal?
Bonatti. Nimm dich in Acht und pack' dich fort!
Soldaten. Fort, Bettler!
Die Bürger (Cola verteidigend). Den Alten laßt in Frieden!
Bonatti (will zuschlagen). Weg die Hände!

(Clara, die eine Zeit lang heftig mit sich gekämpft hat, ist von einem plötzlichen Entschluß erfaßt worden; nachdem sie einen verzweiflungsvollen Blick auf Giuseppe geworfen, nähert sie sich schnell der Gruppe der Streitenden, faßt Bonatti bei der Hand und zieht ihn, der nicht weiß, wie ihm geschieht, heftig in die Mitte der Bühne).

Clara. Seht hier den tapfern Korporal,
Den Bräutigam nach meiner Wahl!
Bonatti (im höchsten Grade verdutzt). Wie ist mir? Was? so schnell — das Glück —
Allgemeiner Chor (in heiterer Überraschung den stammelnden Bonatti unterbrechend).
Hurrah! Hurrah!
Vivat! der Korporal!
Vivat! die Braut! juchhe!
Schnell war die Wahl!
Clara (von den Andern unbemerkt, zitternd zu Giuseppe).
Giuseppe, billigst du den Schritt?
Giuseppe (mit Ruhe). Nimm meine besten Wünsche mit!
Clara (außer sich). Ich Ärmste! Was hab ich getan!
Chor (lärmend). Glück auf! Glück auf! Herr Bräutigam!
Bonatti (immer noch erstaunt). Wie dies geschah, soll man mir sagen,
Mein Lebtag wird es mir nicht hell,
Doch muß die Lieb' sie heftig plagen,
Denn ihre Wahl war kurz und schnell.
Cola. Wie sich so rasch dies zugetragen,
Darin seh' ich allein nur hell!
Was mußt' er sie so sehr auch plagen,
Das arme Kind! Sie war zu schnell!
Clara. Ach! wie soll ich die Qual ertragen,
Er liebt mich nicht, ich seh' es hell!

Chor.
Wem soll mein Leid ich Ärmste klagen?
Weh'! All' mein Glück, wie schwand es schnell!
Wie sich so rasch dies zugetragen,
Darin sieht wohl noch Keiner hell.
Doch muß die Lieb' sie heftig plagen,
Denn ihre Wahl war kurz und schnell.

Bonatti (mit einem Male laut aufschreiend). Hurrah! Hurrah!
Ha! Endlich komm' ich zu mir selbst!
Mein Glück! es raubte mir die Sinne!
Bräutigam bin ich!
Kameraden, seht!
Hurrah! Hurrah!
Hurrah! Ein Bräutigam bin ich!
O Kameraden, seht mich an!
Hurrah! Schön Clärchen liebet mich,
Ich bin ein glücklicher Kumpan!

Soldaten. Hoch! hoch der Bräutigam!
Vivat! der Bräutigam!
Hurrah! Hurrah!

Bonatti. Hurrah! Bald wird die Hochzeit sein!
Ihr Kameraden seid beim Fest!
Hurrah! Bald wird lieb Clärchen mein!
Dann seid ihr Alle meine Gäst'!

Soldaten. Hoch! hoch der Bräutigam!
Vivat! der Bräutigam!
Hurrah! Hurrah!

Bonatti. Auf! Kinder! Leute! Freunde! Brüder!
Kommt!
Zum Wirtshaus hin! Ihr seid von mir traktiert!
Wenn hier das Fest beginnt, ziehn wir zurück
Von einem Fest zum andern!

Allgemeiner Chor. Freut euch! freut euch! wack're Leute,
Fröhlich sollen Alle sein!
Denn zwei Feste wechseln heute,

Jubelnd stimme Jeder ein!
Unser Herr Marchese hoch!

(Bonatti führt Clara am Arme fort; sie wirft noch einen schmerzlichen Blick auf Giuseppe, welcher zurückbleibt, während alle Übrigen Bonatti folgen.)

Duett.

(Bianca tritt auf; Giuseppe eilt ihr stürmisch entgegen.)

Giuseppe. O Gott sei Dank! So treff' ich dich allein!
Dank! heißen Dank für die gewährte Gunst!

Bianca. Halt' ein, Giuseppe! Ach! flieh' meine Nähe,
Verloren ewig ist all' unser Glück!

Giuseppe. Ach! Bianca! Bianca! Nach zwei langen Monden
Ist dies der Gruß, den du mir Ärmsten beutst?
Und wer denn will uns trennen?

Bianca. Alles! ach!
Getrennt sind wir durch Stand, Rang und Geburt!

Giuseppe (nach einer Pause). Getrennt, sagst du, durch Stand, Rang und Geburt?
(im weichern Tone)
O Bianca! Bianca! Trennt uns die Natur?
So wolltest du den Banden widerstreben,
Die gütig uns vereint zu Leid und Lust,
Als wir beim ersten Eintritt in dies Leben
Verwandtschaft tranken an derselben Brust?
Was sind Gesetze, was sind Rechte
Gegen dies Bündnis der Natur?
Sie ist es, die ich kühn verfechte,
Und ihre Stimme hör' ich nur!

Bianca (ihn beschwichtigend). Wie wollte ich den Banden widerstreben,
Die gütig uns vereint zu Leid und Lust,
Als wir beim ersten Eintritt in dies Leben
Verwandtschaft tranken an derselben Brust?
Doch ach! Gesetze, Vaterrechte,
Und trotzten sie auch der Natur,

Sind unbesiegbar strenge Mächte,
Wer sie bekämpft, verdirbt sich nur.

Giuseppe. So sprich, was willst du tun?

Bianca. Was ist mein Los?
Gehorchen und dem Glück der Welt entsagen!

Giuseppe. Nie sollst du, Bianca! Nie! denn du bist mein!
Was ich beginne, ha! noch fass' ich's nicht!
Doch nur mein Blut, mein Blut nur macht dich frei!

Bianca. Giuseppe! Rasender! Was brütest du?

Giuseppe. Verderben, Tod dem Räuber meines Glücks!

Bianca. Laß dich beschwören! Sieh' der Schwester Tränen!
Flieh'! flieh' von hier! Bleib' heute nicht beim Fest!

Giuseppe (ingrimmig) Ich nicht beim Fest? Wohlan! da ihr so haltet
Auf euer Recht, halt' ich auch auf das meine.

Biancv. Was hast du vor?

Giuseppe. Dem Schulzensohne steht
Es zu, den Ehrentanz von dir zu fordern.

Bianca. Unglücklicher! und heut'?

Giuseppe. Vor seinen Augen,
Komm' wie es will, besteh' ich auf dem Recht.

Bianca. Wahnsinn'ger! Willst du mich und dich verderben?

Giuseppe. Verderben komme über Alle!
Verderben über ihn und mich!
Was frag' ich, wer im Kampfe falle?
Nicht feig' ergibt Giuseppe sich!
Die Schranken, die so frech uns trennen,
Zertrümm're ich mit starker Hand!
Magst du mich Räuber, Mörder nennen,
Ich trotz' auf unsrer Liebe Band.

Bianca. Verderben bringst du über Alle!

Verderben über dich und mich!
Willst du, daß ich als Opfer falle,
So rette doch, Unsel'ger, dich!
Die Schranken, die uns grausam trennen,
Sie spotten unsrer Liebe Band!
Sieh' diese Tränen! Ach sie brennen
Dem Glücke, das uns ewig schwand.

(Sie trennen sich nach verschiedenen Seiten hin.)

Finale.

(Man hört Signale von einer Glocke gegeben; die Landleute, Bürger und Soldaten versammeln sich von neuem auf der Szene; mit ihnen kommen Bonatti und Clara zurück.)

Chor. Ha! Welch ein lustig Wandern
Von einem Fest zum andern!
Das ist ein Feiertag,
Wie's wen'ge geben mag.

(Musikanten treten auf und spielen einen kleinen Marsch; nach ihnen Malvi, Bianca und Rivoli; sie nehmen die festlich geschmückten Ehrenplätze ein, welche für sie im linken Vordergrunde bereit stehen.)

Chor. Hoch unser Herr Marchese, hoch!
Das gnäd'ge Fräulein Bianca, hoch!

Malvi. Habt Dank und seid auch mir gegrüßt! Doch eh'
Zum Fest wir schreiten, das ich euch versprach,
Hört noch zuvor ein ernstes, wicht'ges Wort:
Nah' ist der Feind und groß die Gefahr,
Bleibt stets vereint und haltet fest zu uns!
Für eure Treue bürgte ich dem König,
Für euren guten Sinn stand ich ihm ein,
So zeiget euch denn würdig des Vertrauens,
Fest im Gehorsam, stark in eurer Pflicht.

Chor. Treu bis zum Tod dem König!

Malvi. Nun denn! Beginnt! Erheitert euch und uns!

(Ländliche Zeremonien; die Landleute defilieren marschmäßig vor dem Marchese — die jungen Mädchen bekränzen Bianca — dann folgt ein charakteristischer Tanz von Savoyarden-Knaben und darauf ein großer Schlußtanz.)

(Cola führt Brigitta auf die Szene.)

Cola. Nur nicht so schüchtern, liebes Kind,
Tritt näher! Reich ist der Gewinn.
(zu Malvi.) Mein gnäd'ger Herr Marchese! wollt erlauben,
Daß auch die Armut diesem Feste sich naht!
Was wir empfangen, wollen wir erwidern;
Ihr gebt uns gern, hört ihr des Mädchens Sang.

Malvi. Wir hören zu.

Cola. Brigitta, sei gefaßt!

Brigitta (schüchtern, ohne die Augen aufzuschlagen, setzt sich und singt zur Harfe). O ihr an Glanz und Freude Reichen,
Hört an das Lied der Bettlerin!
Nie möge euer Stern erbleichen,
Nie schwinde euer Glück dahin!
Den Bettler, der nur Armut kennt,
Die kleinste Gabe macht ihn froh —
Doch wer von Glück und Glanz sich trennt,
Beweinet stets, was ihm entfloh.
O goldene Zeiten! Wonnige Träume!
O Tage des Glückes! Stunden der Lust!
Nie find' ich euch wieder, liebliche Räume:
Die Qual meiner Schuld nur lebt in der Brust.

(Rivoli war bis jetzt nur mit Bianca beschäftigt; jetzt fällt sein Blick auf Brigitta; von plötzlicher Wut erfaßt, verläßt er seinen Sitz und fährt heftig auf die Bettlerin los.)

Rivoli. Du hier! Verworf'ne! Meinen Augen zeigst
Du dich? Nichtswürdige! Verruchte! Fort!

(Brigitta ist erschrocken auf die Knie gesunken und sucht Rivoli's Knie zu umfassen; er stößt sie von sich, daß sie zu Boden sinkt.)

Malvi (betroffen). Was ist euch, Graf?

Chor. Ha! welche Grausamkeit!

Rivoli. Bringt sie von hinnen!

(Einige heben Brigitta auf und führen sie hinweg.)

Chor. Armes Weib!

Malvi. So sprecht!
Das Rätsel löst't!

Chor. Welch' Recht hat er an ihr?
Rivoli (mißtrauisch zu Malvi). Marchese, wie? So kanntet Ihr sie nicht?
Malvi. Nie sah ich sie! Wer ist die Unglücksel'ge?
Rivoli. Ein ehrlos Weib — einst meine Schwester.
Chor. Ha!
Rivoli. Ein nied'rer Mensch gewann ihr Herz — durch Liebe
Zu ihm befleckte ihre Abkunft sie.
Sie ist verstoßen, fremd mir und den Unsern!
Den Zorn, der mich bei ihrem Anblick faßte,
Leicht könnt Ihr ihn ermessen.
Bianca (empört). Ha! Barbar!
Clara. Entsetzlicher!
Alle O Grau'n! O Schmach! O Schmach!
Malvi. Was soll ich denken? Was soll ich sagen?
Heftig erschüttert bebt mir das Herz!
Darf die Unsel'ge nicht ich beklagen,
Weckt ihre Strafe doch meinen Schmerz.
Bianca. Was soll ich denken? Was soll ich sagen?
Tief in den Busen dringt mir der Schmerz!
Ach, die Unsel'ge muß ich beklagen,
Des Bruders Tat empöret mein Herz.
Clara, Bonatti, Cola, Chor. Was soll man denken? Was soll man sagen?
Arme Verstoß'ne! Fühlt ihren Schmerz!
Von einem Bruder — welch ein Betragen!
Wahrlich, die Tat spricht nicht für sein Herz!
Rivoli. Mir sich zu nahen, die Verbannte!
Ha, welche Frechheit! Welche Schmach!
Verstoßen folge ihr die Schande
In Not und Elend ewig nach!
Cola. Um vor Verzweiflung sie zu wahren,
Eil' ich der Unglücksel'gen nach. (Geht ab.)
Rivoli (sich zu einer heitern Miene zwingend). Marchese, um Verzeihung muß ich bitten,

Zu unbedacht hab' ich das Fest gestört;
Nichts Bess'res, die Verstimmung zu verscheuchen,
Wüßt', holde Braut, ich, als den Ehrentanz.
Musik! Musik! Mein Fräulein, Euren Arm!

(Giuseppe, der, unter den Landleuten verborgen, den vorigen Auftritt mit angesehen hatte, tritt, auf das äußerste aufgeregt, hervor und geht auf Rivoli zu.)

Giuseppe (zu Rivoli). Die Schandtat dir! der Tanz gehöret mir!

Bianca. O Gott!

Clara. Teurer Freund!

Chor. Giuseppe, weh'!

Rivoli. Wer ist der Mensch?

Giuseppe. Des Schulzen Sohn,
Der als sein Recht den Ehrentanz verlangt.

Bianca. Giuseppe!

Chor. Was beginnt der Rasende!

Bianca. Ha! ich vergehe!

Rivoli (zu Malvi). Sagt, was will der Bursch?

Giuseppe. Mein Recht! Mein Recht will ich! den Ehrentanz!

Malvi. Wahnsinn'ger! Was du ertrotzen willst,
Das darf ich dir verweigern! Fort von hier!

Giuseppe (rasend). Ha! Meineid! Trug und Frevel! — Musikanten!
Auf, spielt zum Tanz! Musik! Musik! zum Tanz!

(Die Musikanten fallen rasch mit einer Tanzmusik ein.)

Malvi. Ihr! Haltet ein!

Rivoli. Was soll dies sein?

Malvi. Ha, welche Frechheit!

Giuseppe. Auf, spielt zum Tanz! Musik! Musik! zum Tanz!

(Die Musikanten beginnen von neuem; Guiseppe drängt Rivoli bei Seite, umfaßt Bianca und will sie zum Tanze fortziehen; von allen Seiten stürzt man auf Giuseppe los.)

Malvi. Den Rasenden, ergreift ihn!

Die Soldaten. Laß sie los!

(Die Soldaten suchen sich Giuseppe's zu bemächtigen; er hält Bianca fest mit dem einen Arme, während er sich mit dem anderen verteidigt.)

Giuseppe. Hinweg, wem lieb sein Leben,
Nicht lass' ich, Teure, dich!
Ein Recht ist mir gegeben,
Mein Recht nur ford're ich.

Bianca. Die Erde fühl' ich beben,
Es faßt Verzweiflung mich,
Entflieh', es gilt dein Leben,
Wahnsinn'ger, rette dich!

Malvi, Rivoli, Soldaten. Was muß sich hier begeben?
Befreit sie! bindet ihn!
Er büß' es mit dem Leben!
Auf, laßt ihn nicht entfliehn!

Clara, Landleute u. Bürger Was muß sich hier begeben?
Ha! wie vergaß er sich!
Laß sie! Es gilt dein Leben!
Wahnsinn'ger, rette dich!

(Man hat Bianca Giuseppe'n entrissen; er selbst ist im Begriff, den Soldaten zu unterliegen, als mit Blitzesschnelle Sormano unter der Gruppe erscheint, mit geschwungenem Dolche sich Bahn machend, Giuseppe durch die erstaunte Menge rasch mit sich fortzieht, und im nächsten Augenblicke im dichtbelaubten Parke mit ihm verschwindet. — Der Vorhang fällt schnell.)

Zweiter Akt.

Die äußersten Spitzen der Seealpen auf der Grenze zwischen Nizza und Frankreich. — Es ist vor Anbruch des Tages. — Die ganze Landschaft ist in dichten Nebel gehüllt.

Szene und Duett.

(Sormano und Giuseppe treten aus einer Schlucht von unten her auf.)

Sormano. In Sicherheit sind wir — hier ist mein Reich!
(Er reicht Giuseppe seine Feldflasche.)
Bist du erschöpft? Hier nimm und stärke dich!

Giuseppe. Brichst du endlich dein Schweigen? Sag', wer bist du?

Sormano. Dein Retter!
Giuseppe. Mir bekannt! Soll ich dir danken,
So sag', was dich zu meinem Retter machte?
Wer bist du?
Sormano. Dein Genoß!
Giuseppe. Nie sah ich dich,
Nichts haben wir gemein.
Sormano. Wir teilen Haß
Und Rache. Hassest du nicht Rivoli
Als deiner Heißgeliebten Bräutigam?
Ich hass' ihn als den Bruder meines Weibes!
Giuseppe. Unglücklicher!
Sormano. Nun? kennst du mich, Giuseppe? —
Komm, du sollst mehr erfahren! Setz' dich nieder! —
Die Morgenluft ist kalt — nimm meinen Mantel!
Giuseppe (den Mantel ablehnend). Bah! Für einen Jäger längst gewohnte Schauer!
Sormano (ihm nochmals die Flasche reichend). So stärke dich! Dein harrt noch heute Arbeit !—

(Nachdem Giuseppe getrunken)

Nun denn! Vernimm und lern' mein Schicksal kennen! —
Lehnsmann des Grafen Rivoli war ich,
Von mir gepflegt gedieh sein Eigentum; —
Voll Eifer dient' ich seiner holden Schwester —
Sie liebte mich — mein Herz schlug nur für sie! —
Still und verschwiegen heiligte ein Priester
Der Herzen reinen Bund — sie ward mein Weib,
Vor Gott mein angetrautes Weib. Da
Verriet man uns — kund ward dem Bruder alles.

Er überfiel uns, trennte uns, und mich,
Durch Übermacht bewältigt, gab er preis
Der schändlichsten Mißhandlung! Lächelnd sah
Er zu, als man auf sein Geheiß mich band,
Vor meines Weibes Augen wund mich peitschte,
Mit Hunden dann jagte von dem Hof.

Giuseppe. Dein Weib?

Sormano. Ihr Los sollt' ich gar bald erfahren;
Sie ward enterbt, verstoßen und verbannt,
Für ewig in ein Kloster eingesperrt;
Man nahm ihr Güter, Ehren, Stand und Namen,
Brigitta wurde sie genannt.

Giuseppe. Brigitta!

Sormano. Doch bald entfloh sie ihrer Haft —
Was gleicht der Treue einer Frau an Kraft! —
Nie konnte ihre Lieb' ermatten,
Ihr schwand das Glück, die Treue nicht:
Noch einmal will sie sehn den Gatten,
Eh' ihr vor Gram das Auge bricht.
Als Bettlerin von Land zu Lande
Wallt sie, die Harfe in der Hand;
Kühn will sie trotzen Not und Schande,
Bis daß sie ihn, den Gatten, fand.
Doch ich — noch wag' ich nicht, mich ihr zu nahen —
Unwürdig ihres Anblicks flieh' ich sie;—
Nicht eh'r — nicht eh'r —
Nicht eh'r sollst du mich sehen,
Als bis ich dich gerächt —
Bis unter ich sah gehen
Der Deinen stolz Geschlecht.
Ja, dir soll Rache werden,
Vergeltung deiner Pein,
Wie noch kein Weib auf Erden

Sich rühmt, gerächt zu sein!
Für deine bittern Leiden
Zieh' ich zum Kampfe hin —
Erwerben will uns beiden
Ich reichlichsten Gewinn!
Geehrt will ich dich sehen,
Im Staube dein Geschlecht,
Und sollt' ich untergehen,
So seist doch du gerächt!

Giuseppe. Was willst du nun beginnen?

Sormano. Höre denn!

Duett.

Sormano. Du siehst mich hier als der Verbannten Haupt,
Die alle hier zur Rache sich verschworen,
Im Bund sind wir mit der Franzosen Heer,
Glückt dann sein Einfall, sind wir auch gerächt.

Giuseppe. Verrat am Vaterland! o fluchenswerte Tat!

Sormano. Verrat? Wie könntest du Verrat es nennen,
Wenn der Mißhandelte sich Rache schafft?

Giuseppe. Vor Mißhandlung verteid'ge tapfer dich,
Doch öffnest du dem allgemeinen Feind
Das Land, verrätst du Knecht und Herrn zugleich!

Sormano. Ha! Feiger! Ist's jetzt Zeit, kalt zu erwägen?
Was wir erleiden, schreit es nicht um Rache?
Geh'! Kehr' zurück zu des Marchese Schloß!
Laß dort dich binden, dir den Rücken peitschen,
Mit Hunden dich vom Hofe jagen: sieh'
Dann zu, wie die Geliebte sich vermählt
Dem Schändlichen, der deinen Grimm verlacht!

Giuseppe. O Gott! beschütze meine Sinne!
O Gott! beschütz' mein armes Herz!
Verleih', daß ich von hier entrinne,
Befrei' mich von dem herben Schmerz!

Sormano. Sei doch gescheit! Verbinde dich mit uns!
Durch dieses kühne Wagstück wirst du
Und ich und alle jene, die
Uns gleich, gar bald die vollste Rache uns
Verschaffen und so tilgen jede Schmach.

Giuseppe. Weh' mir! Weh' mir! Weh' mir!
Wie könnt ich es ertragen,
Sie mir geraubt zu sehn,
In Bande mich geschlagen,
Jed' Hoffen untergehn?
Soll mit befleckten Händen
Ich, Teure, dich entweihn?
Wohin, o Gott! mich wenden,
Um ihrer wert zu sein?

Sormano. Wie! könntest du ertragen,
Sie dir geraubt zu sehn,
In Bande fest geschlagen,
Elend zugrunde gehn?
Nicht doch! mit starken Händen
Such' dir sie zu befrein!
Willst du dich zu uns wenden,
Soll sie die Deine sein.

Giuseppe (sich zum Abgange wendend.) Wie ich's vollbringen
will? noch weiß ich's nicht —
Die Meine soll sie sein — doch nicht durch dich!
(Er will fortgehen.)

Sormano. Willst du entfliehn?
(Er schießt ein Pistol in die Luft ab.)
Auf! Haltet den Verräter!

Finale.

(Der Nebel hat sich zerteilt; man sieht alle Schluchten mit Gruppen der Verschworenen erfüllt; auf Sormano's Schuß brechen alle hervor, umzingeln Giuseppe und drängen ihn nach dem Vordergrund.)

Chor der Verschworenen. Halt! Wer bist du?
(Sie erkennen ihn.)
Wie? der Jäger?

Sormano. Laßt ihn! — Von jetzt an ist er uns Genoß!
(Er reicht Giuseppe die Hand.)
Du bleibst bei uns und des Marchese Tochter
Sei dein!
(Giuseppe wendet sich ab.)

Chor. Giuseppe! wie? er wär' gewonnen?

Giuseppe. Verrat! Verrat am Vaterland!

Sormano. Niemand, wie er, kennt die geheimen Pfade
Durch das Gebirg — drum sei er unser Führer! —
Ihr Freunde! rüstet euch!
Heut' ist der große Tag,
Der für das kühne Wagnis ausersehn!
Mit drei Kanonenschüssen sagt man uns,
Daß die Armee unsrer Bewegung folgt. —

Chor.
Auf, Brüder! Stärke jeder sich zum Kampf!
Heut' gilt's, für alle Unbill euch zu rächen!
Auf, Brüder! Stärke jeder sich zum Kampf!
Heut' gilt's, für alle Unbill uns zu rächen!

(Der Morgen ist hell angebrochen und hat vollends die Nebel zerteilt. Zwischen hohen Felsenspitzen, die durch die Sonne gerötet werden, eröffnet sich eine freie Aussicht. Aus der Tiefe des Hintergrundes hört man die Trommeln zur Reveille schlagen.)

Sormano (ist in den Hintergrund gegangen und blickt in die Tiefe hinab).
Ha! welch ein prächt'ger Morgen! Rein die Luft!
Hört ihr die Trommeln aus der Freunde Lager?

Chor (der sich nach der offenen Aussicht hingezogen hat).
Welch' herrlich Schauspiel!

Sormano. Kniet nieder! Grüßt
In Andacht der Entscheidung schönen Tag!

(Alle senken sich auf die Knie zu einem stummen Gebet. Man hört aus der Tiefe die französische Feldmusik heraufschallen. Die Verschworenen erheben sich von den Knien. — Giuseppe ist allein im Vordergrunde geblieben; er hat seitwärts rechts eine freie Aussicht entdeckt, in welche er träumerisch hinabblickt.)

Giuseppe. Dort unten aus der lichten Tiefe
Lacht mir der Teuern Heimat zu —

O daß mir deine Stimme riefe,
Daß ich es wüßt', ob treu mir du! —

Sormano und Chor.
Sie muß die Meine werden,
Ich lasse nicht von ihr,
Es lebt nichts mehr auf Erden,
Was teurer wäre mir!
Welche Lust
Schwillt die Brust,
Tönt der Klang
Talentlang!
Hört, Brüder, hört!
Ziehet das Schwert!
Fort mit Macht
In die Schlacht!
Drum habt Acht,
Wenn die Kanone dreimal kracht.

(Von der linken Seite vernimmt man folgenden Gesang von Männerstimmen sich nähern.)

Gesang der Pilger. Sei gnädig, Herr, der Armen,
Ihr Herz im Leide brach,
O hab' mit ihr Erbarmen,
Erlöst sei sie von Schmach!

(Während des Gesanges kommen Cola und ein kleiner Zug von Pilgern langsam auf die Szene; sie tragen auf einer geflochtenen Bahre die Leiche eines Weibes; Sormano vertritt dem Zug den Weg.)

Sormano. Ihr, haltet an! Wen bringet ihr? Cola, sprich!

Cola. An diesem Anblick zünde sich
Die Fackel deiner Rache! Sieh'!

Sormano (hat die Leiche Brigitta's erkannt). Mein Weib!
Allmächt'ger Gott! mein Weib!
(Er stürzt sich über die Leiche hin.)

Chor. O Gott! sein Weib!

Cola. Vergebens sucht' ich sie die ganze Nacht,
Erst spät gelangte ich auf ihre Spur: —
In einem Felsbach fand ich sie ertränkt!
Die Schmach, die ihr vom Bruder widerfahren,
Nicht konnte sie die Ärmste überleben!

Die Pilger. Sei gnädig, Herr, der Armen,
Ihr Herz im Leide brach.
Giuseppe. O armer Gatte!
Die Verschworenen. O Leid! o Schmerz!

Sormano (über die Leiche hingebeugt).
Wohl anders hofft' ich, dich zu sehen,
Gerächt, geehrt wollt' ich dir nahn,
Den Tod fühl' ich dein Haupt umwehen,
Warum hast du mir das getan?
Ich bin's, Giovanna! Auf, erwache!
O öffne mir dein Auge doch!
Sieh', er ist da, der Tag der Rache,
Nur diesen Tag erlebe noch!
(Er sinkt über die Leiche zusammen.)

Giuseppe (der diesem Auftritte, von Grausen gefesselt, zugesehen hatte, fährt auf, als eine heitere Musik sich aus der Tiefe rechts von der Seite her, nach welcher er hinabblickte, hören läßt).
Cola, hörst du? dies dringt vom Schlosse her:
Weißt du, was die Musik bedeuten mag?

Cola. Von Nizza nahn dem Schlosse sich die Gäste,
Die Braut des Grafen Rivoli zu grüßen;
Wer weiß, die Hochzeit feiert man wohl heut'!

Giuseppe (in die heftigste Verzweiflung ausbrechend).
Auf, zu den Waffen!
Auf, zum Kampf! zum Kampf!
(Er reißt Sormano von der Leiche auf.)
Der du mich höhntest, wirst du jetzt zum Weib?
Zum Kampf! zur Rache! Zög'rung bringt Verderben!

Sormano (in furchtbarer Aufregung). Ha, Rache, Rache dir, Giovanna!

Sormano, Giuseppe, Chor der Verschworenen.
Zum Kampfe, auf! Genossen,
Zur Rache eilet hin!
Das Blut, das heut' vergossen,
Bringt Allen Hochgewinn!

Nicht Gnade sei gegeben,
Die Losung heiße Tod!
Gern opfert euer Leben
Der Rache Hochgebot!

(Zum Schlusse des Chores hört man aus der Tiefe des Hintergrundes drei Kanonenschüsse.)

Sormano. Hört das Signal!
Jetzt gilt's, daß wir Saorgio überfallen!

(Unter dem Rufe: „Zum Kampf!" beginnt ein allgemeiner Aufbruch. — Cola und die Pilger tragen unter dem Gesang: „Sei gnädig" die Leiche fort. Aus der Tiefe hört man die Grüße der französischen Feldmusik nachtönen.)
(Der Vorhang fällt.)

Dritter Akt.

Ein Zimmer auf dem Schlosse des Marchese.

Szene und Duett.

Bianca (allein, in einem Stuhle zurückgelehnt und in heftigem Schmerz aufgelöst).
So ist es wahr? Und muß ich's glauben?
Entschieden ist's — kein Zweifel mehr!
Es sollt' ein Tag mir alles rauben,
Vernichtung stürmet auf mich her!
Giuseppe! Heißgeliebter! Unglücksel'ger!
In welchen Sturz riß dich dein toller Mut!
Du bist verloren! Sicher dein Verderben!
Weh'! keine Hoffnung, keine Rettung dir!

Duett.

Clara (atemlos hereinstürzend.) Preis dir, mein Gott! Ich treffe Euch allein —
Auf, Bianca, holdes Fräulein! Rettet ihn!
Giuseppe, ach! sein Leben ist verwirkt,
Eilt ihm zu helfen! Eilt! Es wird zu spät!
Denn wißt nur, daß Giuseppe sich verschworen,
Daß sie Saorgio kämpfend überfielen;

Besiegt sind sie von unsres Königs Truppen —
Die Waffen in der Hand gefangen ward
Er und Sormano, sein Gefährte.

Bianca. Himmel!

Clara. Ein Kriegsgericht ward über sie gehalten:
Das Urteil lautet auf den Tod!

Bianca. Auf Tod!

Clara. Sie sterben heut', sobald die Sonne sank!

Bianca (aufschreiend) Entsetzlich! Großer Gott, erbarme dich!

Clara. In Eure Hand ist es gegeben,
Euch einzig kann es möglich sein,
Zu retten des Verlor'nen Leben,
Von Schmach und Tod ihn zu befrein!

Bianca. Es rauschen der Verzweiflung Schwingen
Betäubend um mein wundes Herz,
Ach, will kein Engel Rettung bringen
In diesem bangen Todesschmerz!

Clara. O denket nach, wie er zu retten!
Was wollt Ihr tun? Es drängt die Zeit.

Bianca. Wie brech' ich seine schweren Ketten,
Wo finde Freunde ich bereit?

Clara. So soll er rettungslos verderben?
Die Sonne sinkt, sein Tod ist da!

Bianca. Erleuchtung, Gott! Er darf nicht sterben,
O sei mit deiner Hilfe nah'!

Clara (mit Begeisterung). So wagen wir für ihn das Leben!

Bianca (von einem plötzlichen Entschlusse erfaßt). Es ist ein Mittel mir gegeben,
So einzig wird es möglich sein,
Zu retten des Verlor'nen Leben,
Von Schmach und Tod ihn zu befrein!

Clara (freudig). So käm' uns Rettung in der Not?

Bianca (für sich). Nicht er! Nicht er! Hochzeit und Tod!
Es gilt ein Leben, doch das seine nicht!
Frei sei er, eh' erlischt des Tages Licht!

Clara.
Allmächt'ger, sei gepriesen,
Gelobt sei deine Macht!
Mir ist der Weg gewiesen
Zum Licht aus Grabesnacht!
Ja, forderst du ein Leben
Für unsres Bundes Treu',
Sei meines hingegeben,
Ich opfr' es ohne Reu'!
Allmächt'ger, sei gepriesen,
Gelobt sei deine Macht!
Ihr ist der Weg gewiesen
Zum Licht aus Grabesnacht!
Ach! gält' es auch mein Leben
Für ihres Bundes Treu',
Sei meines hingegeben,
Ich opfr' es ohne Reu'!

Auf welchem Weg Ihr ihn auch wollt erretten,
Es drängt die Zeit — zu ihm hin eile ich!
Befreit muß ich ihn sehn von Tod und Ketten,
Ist's nicht durch Euch — vielleicht sei's dann durch mich! (Sie eilt ab.)

Bianca (allein). O stärke mich, du Engel rein!
Laß deinen Schutz mir nahe sein!
Den Freund laß mich gerettet sehn
Und dann dein Kind zur Ruhe gehn!

(Sie will abgehen, als ihr Malvi und Rivoli, der den Arm in einer Binde trägt, gefolgt von vornehmen Gästen, entgegentreten.)

Duett und Terzett mit Chor.

Malvi. Verweil', mein Kind, und höre deinen Vater,
Der feierlich jetzt zu dir sprechen will! —
Ernst und gewaltig naht der Drang der Zeiten,
Der Funke glimmt, bald lodert wohl der Brand;
Es freue sich, wer jetzt sich noch verbindet,
Bevor der Sturm die Zweige mag zerstreuen!

Drum sei dem Mann, der Lieb' und Schutz dir bietet,
Nicht länger vorenthalten deine Hand!

Bianca (führt Malvi in den Vordergrund, bei Seite).
Mein Vater, sprich! Was ist Giuseppe's Los?

Malvi. Wie kommt dir, meine Tochter, diese Frage?

Bianca (dringender). Was ist sein Los?

Malvi (kalt). Verräter trifft der Tod!

Bianca (heimlich). So wisse, er ist's, den ich liebe!

Malvi. Himmel!

Bianca. Ermiß, ob ich ihn sterben lassen kann!

Malvi (heftig, doch heimlich). Schweig, Unglücksel'ge! Willst du uns entehren?

Bianca. Laut ruf' ich's aus, daß ich ihn liebe,
Versprichst du nicht, Giuseppe zu befrei'n!

Malvi. Entartete! o Gott! was muß ich hören!

Bianca. Bewirkst du die Begnadigung, so nehme
Der Schwestermörder heut' noch mich dahin,
Als Braut, als Weib, als Sklavin, wie er will;
Gib mir dein Wort!

Malvi. Entehrt! Furchtbarer Schlag!

Rivoli (tritt in den Vordergrund und nähert sich Bianca).
Ist's mir erlaubt, zu nah'n mit dieser Wunde,
Die kämpfend für den König ich erhielt,
So fleh' ich, zu beschleunigen die Stunde,
Die ich so lang' als höchstes Gut erzielt.

Bianca. Des Vaters Willen bin ich untertan,
Nehmt seine Antwort für die meine an.

Rivoli. So dürft' ich hoffen? Nennt die Stunde mir!

Malvi. Heut' noch gefeiert sei das Hochzeitsfest.
Mit Glanz und Pracht in Nizzas Kathedrale,
Laßt zeigen uns dem Sturme, der sich naht,
Daß stark und stolz noch unsre Stämme blüh'n.

Rivoli (zu Bianca). Nehmt meinen Dank, gepries'ne holde Braut!

Bianca (heimlich zu Malvi). Du gibst dein Wort?
Malvi (zu Bianca). Ein Wort, das nie gebrochen!
Chor der Gäste. Es lebe hoch das edelste der Paare!
(Rivoli führt Bianca; alle gehen ab.)

Verwandlung.

(Vor dem Fort Saorgio, welches den Hintergrund bildet. Der Vordergrund ist ein freier Platz, rechts durch ein dichtes Gebüsch eingehegt. Wachtposten sind militärisch aufgestellt. Um einen langen Tisch herum sitzen Bonatti und Soldaten. Sie trinken.)

Finale.

Chor der Soldaten. Stoßet an, wack're Kameraden!
Preist den Krieg!
Brav gekämpft! Tapfere Soldaten
Krönt der Sieg!
Immer wach auf dem Posten,
Säbel darf nimmer rosten!
Auf und daran!
Mut! Mann für Mann!
Vivat der Krieg!
Unser der Sieg!
Bonatti. Merket euch wohl! Wachsam vor Allen,
Sonst wären wir samt dem Fort gefallen.
Chor der Soldaten. Immer wach auf dem Posten,
Säbel darf nimmer rosten!
Auf und daran!
Mut! Mann für Mann!
Vivat der Krieg!
Unser der Sieg!
(Clara und Cola treten auf; Cola trägt einen ungeheuren Korb auf dem Rücken, den er später im Gebüsch niedersetzt.)
Bonatti. Ha, meine Braut! Willkommen hier!
Wie, so bepackt? Was bringet ihr?
Clara. So wack're Krieger zu erlaben,
Gern bringen Alle, was sie haben.

Cola (packt zu Essen und Trinken aus dem Korbe aus und stellt es auf den großen Tisch).
Wenn ich gleich nur ein Bettler bin,
All' meine Renten geb' ich hin.

Chor. Haha! da sieht's gar lustig aus!

Clara (sich an Bonatti's Arm hängend). Bald lad' ich euch zum Hochzeitschmaus,
Wenn den ich nenne meinen Gatten.

Cola. Doch rückt den Tisch hübsch in den Schatten!
(Man trägt die Tafel ganz in den Vordergrund.)

Clara (einschenkend). So schenkt euch ein und trinket doch!

Chor der Soldaten. Hoch die Frau Korporalin, hoch!
Stoßet an, wack're Kameraden!
Preist den Krieg!
Brav gekämpft! Tapfere Soldaten
Krönt der Sieg!
Immer wach auf dem Posten,
Säbel darf nimmer rosten!
Auf und daran!
Mut! Mann für Mann!
Vivat der Krieg!
Unser der Sieg!

Clara (für sich). Es drängt die Zeit, die Frist verstreicht.
O Gott! wenn Bianca nichts erreicht!
(Zwei Eremiten treten auf.)

Die Eremiten. Wir grüßen euch!

Die Soldaten. Wir gleichfalls euch!

Bonatti. Seid ihr zu den Verbrechern herbeschieden?

Die Eremiten. Wir kommen, ihren letzten Willen zu vollführen.

Bonatti (den hintern Wachtposten zurufend). Die frommen Brüder lasset frei passieren!

Clara (heimlich zu Cola). Jetzt, Cola, gilt's!

Cola. Mein Kind, vertrau' auf mich.
(Er tritt, in der Hand ein Glas Wein, den Eremiten in den Weg.)
Ihr Herren! Eure Pflicht in Ehren,

Dürft ihr uns wahrlich nicht verwehren,
Zuvor mit uns ein Glas zu leeren
Aufs Wohl der Sieger und des Siegs.

Die Eremiten. Ihr Herr'n! es ruft uns schon die Pflicht.

Die Soldaten. Nein! wahrlich! ihr entkommt uns nicht!

Cola. Fürwahr, solch' hohem Sieg zu Ehren
Wird selbst ein Büßer nicht verwehren,
Ein volles Glas mit uns zu leeren
Aufs Wohl der Sieger und des Siegs.

Die Eremiten. Dann haben wir auch keine Zeit.

Die Soldaten. Was Zeit! Was Zeit! Seid doch gescheit!

(Die beiden Eremiten werden von den Soldaten zum Tische gezogen und nehmen halbgezwungen Platz.)

Clara (in wachsender Angst) O meine Angst, die Frist verstreicht!
Gewiß hat Bianca nichts erreicht!

Cola (holt aus dem im Gebüsch versteckten Korbe frischen Wein).
Im Namen dieses schönen Kindes
Willkommen hier bei Trank und Schmaus!

Clara (den Eremiten einschenkend). Trinkt auf das Wohl der tapfern Sieger,
Leert bis zum Grund den Becher aus!

Die Eremiten (den Soldaten zutrinkend). Gesegnet sei'n die tapfern Sieger!

Cola. Hurrah! Hurrah! trinkt brav auch aus!

Chor der Soldaten. Stoßet an, wack're Kameraden!
Preist den Krieg!
Brav gekämpft! Tapfere Soldaten
Krönt der Sieg!

Cola (während die Soldaten trinken). Immer wach auf dem Posten,
Kehle darf nimmer rosten!

Bonatti (zu Clara). Wir sind so heiter, teure Braut,
Wie schön wär' es, du säng'st uns was.

Die Soldaten. Das lobt man sich!
Kommt, singt ein Lied!

Clara. Wie ihr denn wollt — ein fröhlich Lied!
Cola. Brav, das ist recht!
Die Soldaten (den Eremiten zutrinkend). Sie lebe!
Die Eremiten. Hoch!
Clara (für sich). Kaum atmen mehr kann ich vor Angst —
(Mit heftig erzwungener Heiterkeit.)

Mein Schatz ist ein Soldat,
Er liebt mich früh und spat,
Kein'n andern wähl' ich mir,
Und wären Tausend hier.
Trallala! trallala!

Und gibt es wieder Krieg,
Ich zieh' ihm hinterdrein,
Geb' in der Schlacht ihm Sieg,
Im Frieden guten Wein.
Trallala! trallala!

Der Kriegsmann ist bereit
Zu heißem Kampf und Streit,
Er gibt mit frohem Mut,
Vaterland, dir sein Blut.
Trallala! trallala!

Dem Liebchen bleibt er treu
Und hält am König fest,
Drum bleibt es auch dabei,
Daß keines ihn verläßt.
Trallala! trallala!

(Die Angst erstickt ihre Stimme. In der kleinen Unterbrechung, die durch ihr plötzliches Aufhören entsteht, hört man einen langen gedämpften Trommelwirbel aus dem Fort.)

Bonatti (ernst). Die Stunde naht!
Clara (für sich). Der Todesbote!
Hilf mir, mein Gott, eh' es zu spät!
Die Eremiten (wollen aufbrechen). Gehabt euch wohl! Uns ruft die Pflicht!

Cola (sie wieder auf die Sitze drängend). Nicht doch!
Die Soldaten. Ihr bleibet noch!
Cola. Wer hier getrunken, muß auch singen!
Die Eremiten. Was sollten wir wohl singen?
Cola. Was
Ihr wollt.
Die Soldaten. Nicht eher kommt ihr fort.
Cola und Clara (einschenkend). So schenkt euch ein und trinket doch!
Die Soldaten. Hurrah! Hurrah! Nun singt! Nun singt!
Clara (für sich in größter Verzweiflung). Gott! Bianca — sie hat nichts erreicht!
Sei Himmel durch mein Fleh'n erweicht!
(Sie kniet unbemerkt in der Nähe des Gebüsches nieder und betet eifrig für sich.)
Die Eremiten. Weil ihr denn wollt — ein Liedchen unsrer Art.
Ein armer Sünder ließ mich rufen,
Armer Mann!
Schon stieg des Galgens letzte Stufen
Er hinan!
Unser Erbarmen ist nicht hohl —
Doch was er wünschet, glaubt ihr's wohl? —
„Genug nicht küßt ich meinen Schatz,
Drum bringe ihr noch diesen Schmatz!"
Den letzten Willen zu vollziehn,
Tu' ich aus Leib' und Seel' mich mühn!
Daß ich die Rechte finden kann,
Frag' ich jed' hübsches Mädel an —
Nun was sich tun ließ, mußt' ich tun —
Mein armer Sünder, mögst du ruhn!
Die Soldaten (in ein schallendes Gelächter ausbrechend).
Mein armer Sünder, mögst du ruhn!
(Cola war mit Clara in dem dichtbelaubten Gebüsche verschwunden — am Schlusse des Liedes der Eremiten sind beide in Eremitentracht hinter der Gruppe der eifrig zuhörenden Soldaten hervorgetreten und dem hintern Tore zugegangen. Die Wache hat sie passieren lassen. — Man hört jetzt im Fort das Geläute eines Glöckchens.)

Die Eremiten (das Geläute vernehmend). Die Zeit ist da!
(Sie wollen aufbrechen).
Die Soldaten (bereits etwas berauscht). So bleibt doch noch!
Wer weiß,
Welch' schwer Vermächtnis eurer wieder harrt!
(Sie lachen.)
Bonatti (der es schon stark im Kopfe hat). Wie war das Lied?
Die Soldaten. Noch einmal singt es uns!
Bonatti. Vielleicht, daß wir euch suchen helfen können.
Singt! Singt! „Ein armer Sünder" —
Die Soldaten. Singt! Singt! „Ein armer Sünder" —
Bonatti. Trinkt zuvor!
Die Eremiten (nachdem sie getrunken). Ein armer Sünder ließ
mich rufen,
Armer Mann!
Schon stieg des Galgens letzte Stufen
Er hinan!
Unser Erbarmen ist nicht hohl —
Doch was er wünschet, glaubt ihr's wohl? —
„Genug nicht küßt ich meinen Schatz,
Drum bringe ihr noch diesen Schmatz!"
Den letzten Willen zu vollziehn,
Tu' ich aus Leib und Seel' mich mühn!
Daß ich die Rechte finden kann,
Frag' ich jed' hübsches Mädel an —
Nun was sich tun ließ, mußt' ich tun — — —

(Die Soldaten, denen der Wein immer mehr zu Kopfe steigt, stimmen mit ein; gegen das Ende des Liedes sehen die Eremiten zwei Gestalten — Sormano und Giuseppe — in Eremitentracht vor ihnen vorbeigehen — vor Schreck bleibt ihnen der Mund offen stehen.)

Sormano und **Giuseppe** (aus dem Fort herkommend, schreiten langsam an der Gruppe der Trinker vorüber).
Seid uns gegrüßt!
Die Eremiten (zitternd). Bleibt uns vom Leib!
Ach! unsere Doppelgänger! (Sie beten eifrig und gehen ab.)
(Giuseppe und Sormano sind im Vordergrunde abgegangen.)

Die Soldaten (vom ersten Erstaunen sich erholend). Was geschah?
Wer waren diese?

Bonatti (plötzlich wieder nüchtern geworden, sieht aus dem Gefängnisturm im Hintergrunde durch ein vergittertes Fenster ein weißes Tuch wehen.) Was ist das?
Clara — der Bettler — wo sind sie?

(Kanonenschüsse aus dem Fort. Die Wachen rufen einander zu: „Gefang'ne sind entfloh'n!")

Die Soldaten. Auf! zu den Waffen!

(Von allen Seiten werden Trommeln zum Alarm gerührt; aus dem Fort rücken einzelne Truppenabteilungen aus.)

Bonatti. Die Soldaten. Auf! auf! Nach jeder Richtung hin!
Setzt nach! Sie dürfen nicht entflieh'n!

(Die Soldaten eilen in verschiedenen Richtungen ab.)

(Der Vorhang fällt.)

Vierter Akt.

Große Straße in Nizza, welche im Hintergrunde auf das Stadttor ausgeht; ferne Aussicht auf das Fort Saorgio. Links in der Mitte des Vordergrundes ist das Portal der Kathedrale. Es ist Nacht, die Kathedrale ist erleuchtet. Einzelne Gruppen des Volkes erfüllen den Hintergrund der Bühne.

Szene und Duett.

(Giuseppe und Sormano, noch in Eremitentracht, schleichen sich vorsichtig durch die hinteren Volksgruppen und kommen dem Vordergrunde zu.)

Sormano. Willkomm'ne Nacht, die den Verfolgern uns
Entzog! Wie glücklich täuschten wir die Wachen! —
Vertrau' von nun an unserm Stern; du siehst,
Nicht sind bestimmt wir, schmählich zu erliegen.

Giuseppe (schwärmerisch). Ein Engel war's, der mich vom Tod erlöst! —
Was nun beginnen?

Sormano. Neue Kleidung
Verschaffen wir fürs erste uns, denn längst

Bekannt muß unsre Flucht in dieser Tracht
Schon sein — auch Waffen sind uns nötig; komm!
Von unsrer Freunde einem, fordr' ich beide. Dann fort
Von hier noch diese Nacht! Verloren
Sind wir, wenn uns der Tag in Nizza trifft!
Nach Frankreich!

Giuseppe (schwermütig). Bianca — nie dich wiedersehn!
Mein Vaterland — nie wieder dich begrüßen!
Warum ein Leben mir erhalten,
Dem jeder Hoffnung Schein entschwand?
Wenn mir des Schicksals Schreckgewalten
Entrissen Lieb' und Vaterland!

Sormano. Sei nur gefaßt und beides soll dir bleiben;
Gar wicht'ge Kunde habe ich entnommen
Aus dem, was ich aus unsrer Flucht gehört —
Die Grenze überschritten die Franzosen!

Giuseppe (wie vorher). Nur einmal, ach! vor unsrem Scheiden
Könnt' ich noch dich, Geliebte, sehn!
Mußt du um mich nicht grausam leiden,
Um meine Schmach, um mein Vergeh'n?

Sormano. Ermanne dich! komm, laß uns fliehen,
Nicht länger sind wir sicher hier!

Giuseppe (immer für sich). Wie? hättest du vielleicht verziehen
Dem Feind, der mich getrennt von dir?
Vergäßest du in seinen Armen,
Daß deine Treue mir gehört?

Sormano. Auf, flieh'! Hab' mit dir selbst Erbarmen! —
Wirst du von Eifersucht betört?

Giuseppe. Warum war's Clara, die ihr Leben
Für meine Rettung willig bot?
Sie, der für Lieb' ich Spott gegeben,
Beut sich dem Tod, der mich bedroht! —

Hätte wohl Bianca dies getan?
Und doch fesselt mich an sie süßer Wahn!

Sormano (Giuseppe heftig beim Arm erfassend).
Das Volk drängt sich zu uns heran —
Ist alles gegen uns verschworen?
Träumst länger du, sind wir verloren!

(Er zieht Giuseppe mit sich fort. Beide ab in eine Seitenstraße rechter Hand.)

Finale.

(Die Bühne hat sich immer mehr mit Volk angefüllt. Glockengeläute. Fackelträger treten auf und bilden von dem Hintergrunde rechts quer über die Bühne nach dem Eingang der Kathedrale zu ein Spalier. Mädchen, festlich geschmückt, streuen Blumen. Ein glänzender Hochzeitszug geht über die Bühne in die Kirche; in ihm Malvi, Rivoli und Bianca, welche blaß und wankenden Schrittes einhergeht.)

Chor des Volkes. Seht, welcher Glanz! Seht, welche Pracht!
Zum hellen Tag wird hier die Nacht!

Mädchen. Liebe im Herzen, Freude im Sinn,
Schreitet auf Blumen, schreitet dahin!

(Nachdem der ganze Zug in der Kirche angelangt ist, und Volksgruppen zurückbleiben, treten Clara und Cola eilig auf.)

Clara. Mög' Gott es fügen, daß wir sie noch treffen!

Cola (zu den Volksgruppen). Sagt an, saht ihr zwei fromme Brüder nicht?

Volk. Zwei fromme Brüder, wie?

Clara. Nach ihrer Tracht —

Cola. Die Männer, die wir suchen, sind —

Clara. Giuseppe,
Der Jäger —

Cola. Und Sormano.

Volk. Der Rebell!

Clara. Sie sind begnadigt, frei von dieser Stund',
Gewicht'gen Auftrag für Giuseppe, wißt,
Trag' ich bei mir.

Einer aus dem Volke. Mich dünkt, ich sah die Beiden.

Cola. Und wohin gingen sie?

Einer aus dem Volke. In jene Straße.

Clara und **Cola.** Dem Himmel Lob und Dank! Schnell laßt uns eilen,
Daß sie im Irrtum länger nicht verweilen.
Giuseppe, dir bring' Freiheit ich und Glück —
Die Hoffnung wendet sich zu dir zurück.

Volk. Laßt sie im Irrtum länger nicht verweilen,
Drum müßt ihr eilen, müßt ihr eilen.

(Clara mit Cola ab. — Die Volksgruppen haben die Fenster der Kathedrale besetzt und blicken hinein.)

Volk. O seht! O seht der Trauung Pracht!
Bewundert des Marchese Macht!

(Giuseppe und Sormano, beide umgekleidet, in Mäntel gehüllt, mit breiten Hüten auf dem Kopf, treten auf; sie kommen aus einer anderen Straße, als in welche sie vorher abgegangen waren.)

Sormano. Du hörtest selbst aus unsrer Freunde Munde,
Wahr ist's, daß die Franzosen Nizza nahn!
(nach dem Tore zeigend)
Durch jenes Tor begegnen wir dem Heer!

Volk (in die Kirche blickend und die Hüte schwenkend). Hoch! Hoch der Graf! Hoch die Marchesa, hoch!

Giuseppe. Ha! Welch ein Ruf!

Sormano (zu einem aus dem Volke). Was gibt's?

Einer aus dem Volke. Getraut werden
Graf Rivoli und Bianca Malvi —

Chor. Heil dem Paar!

Giuseppe (entsetzt zurücktaumelnd). Verrat! Verrat! Verruchte Tyrannei!

Sormano (wild auflachend). So käm' er mir noch einmal in den Weg!
Giuseppe! Rasch! Was willst du tun?

Giuseppe (ergreift den Dolch und will dem Eingange der Kirche zustürzen). Mich rächen!

Sormano (hält ihn wütend zurück). Wahnsinniger! Hierher zu mir!

Giuseppe (rasend). Wer hält mich?

Sormano. Dein Gefährte!

Volk (nur in die Kirche blickend).

Hoch Braut und Bräutigam! Hoch edles Paar!

Sormano. Bleib hier und schließ' dich fest an mich! Bald kommt

Der Zug zurück — dann — im Gedränge —

Giuseppe. Ha!

Sormano. Am besten ist es so getan! —

Giuseppe und **Sormano** (auf ihre Dolche schwörend).

Der Sünder soll erbleichen,
Dies schwören wir vereint,
Die Rach' ihn da erreichen,
Wo Freud' und Glück ihm scheint.
Wir wollen ohne Grauen
Sein schwarzes Herzblut schauen.

(Die Fackelträger treten aus der Kirche und leuchten voran; der Zug kommt auf die Bühne zurück; Giuseppe und Sormano mischen sich unter das Volk, welches sich im ausgelassenen Jubel an den Zug herandrängt, so daß dieser in dichte Verwirrung gerät.)

Chor des Volkes. Hoch Bräutigam und Braut!
Heil, Heil dem edlen Paar!

Rivoli (im heftigsten Gedränge einen Todesschrei ausstoßend).

Hilfe! Mörder!

Die Haufen des Volkes teilen sich erschreckt. Rivoli liegt tot am Boden. Bianca, totenbleich, liegt in Giuseppe's Armen. Sormano steht dicht neben Rivoli. — Allgemeines Entsetzen.

Volk. Mörder! Mörder!

(Man hört fernen Kanonendonner, Trommeln und die französische Feldmusik nähern sich allmählich. — Clara und Cola sind herbeigeeilt.)

Clara. Herr Gott! Was ist geschehn?

Volk. O Jammer!

Bianca (sterbend). Ich habe Gift — Giuseppe — lebe wohl!
Geh', ficht fürs Vaterland und stirb geehrt.

(Giuseppe sinkt nieder. — Bonatti und Soldaten auf der Flucht.)

Volk. Der Feind! Der Feind!

Bonatti. Franzosen!

Saorgio ist über!

Volk. Schließt die Tore; Weh'!

Giuseppe (sich aufrichtend). Ihr fliehet, feige Memmen!
O Schmach! Mir folget nach!

(Er reißt das Schwert dem Nächststehenden aus der Hand.)

Nichts soll den Fuß mir hemmen,
Bis mir das Auge brach!

Zu meines Königs Fahnen
Kehr' reuig ich zurück,
Und such' auf blut'gen Bahnen
Den Tod, mein einzig Glück.

Volk.
Zu seines Königs Fahnen
Kehrt reuig er zurück,
Und sucht auf blut'gen Bahnen
Den Tod, sein einzig Glück.

(Die Soldaten, Giuseppe an der Spitze, stürmen dem Tore zu, durch welches die Franzosen eindringen. Sie geben auf einander Feuer. Auf den ersten Schuß fällt Giuseppe.)

(Der Vorhang fällt.)

Der dramatische Gesang.

Wagners frühere Ausführungen in „Die deutsche Oper" und „Pasticcio" finden hier eine Ergänzung. Der Aufsatz entstammt der Königsberger Zeit, dem Frühjahr 1837. Die hierin konstatierten Tatsachen führte Wagner in seiner späteren Schrift „Bericht an S. M. König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" näher aus und machte dort eingehendste Vorschläge zu einer Reform.

Es wird von uns Deutschen so viel Ungereimtes und Abgeschmacktes über Gesang gefaselt, daß sich schon daraus recht deutlich herausstellt, wie wenig uns im Allgemeinen die echte Göttergabe des Gesanges verliehen ist. Was man nicht hat, davon spricht man am meisten, und anstatt das, was uns fehlt, erkennen und erlernen zu wollen, suchen wir durch eine geschwätzige Philosophie uns ein nonsens vorzulügen, das wir, in Unkenntnis oder Selbsttäuschung befangen, endlich gar für das eigentliche Wahre ansehen. Das ist aber ein Unglück für uns. Warum wollen wir Deutsche denn nun durchaus nicht einsehen, daß wir nicht alles besitzen; warum wollen wir denn nicht offen und frei anerkennen, daß der Italiener im Gesang, der Franzose in einer leichteren und lebhafteren Behandlung der Opernmusik einen Vorzug vor dem Deutschen habe; — kann er denn dem Allen nicht seine tiefere Wissenschaft, seine gründlichere Ausbildung und vor Allem

die glückliche Fähigkeit entgegensetzen, daß er sich beide Vorzüge der Italiener und Franzosen leicht zu eigen machen kann, während jene niemals den unseren erreichen werden? — Ein glückliches Naturell macht den Italiener zum geborenen Sänger, und dies bezieht sich nicht nur auf die schöne Stimme, die uns Deutschen, wiewohl seltener, auch verliehen ist, sondern auf die natürliche Biegsamkeit und Fähigkeit zu Modulationen der Kraft und der Weichheit derselben, die uns durchaus fremd sind. Diese Vorzüge sind es nun, die wir uns erst aneignen müssen, und, wie so viele Beispiele lehren, auch aneignen können. Dies erfordert Studium, und bei der uns sonst eigenen Tugend des Fleißes und der Ausdauer, ist es überraschend und ärgerlich zu hören, wie jenes Studium unnötig sei, wie wir bloß mit dem Affekt das Alles sollen abmachen können! Es wäre töricht, dagegen, daß eine schöne Stimme und Gefühl die Haupttugenden des Sängers seien, etwas einwenden zu wollen; noch törichter wäre es aber, wollte man nicht einsehen, wie viele schön begabte Naturen nicht schon zu Grunde gegangen sind, weil sie mit diesen beiden Haupttugenden alles für abgemacht hielten. Ohne das nötige, gründliche Studium ist keine Selbständigkeit zu erlangen; — oder glaubt ihr denn, daß Mozarts Genie allein hinreichend gewesen sein würde, ihn zu einer so vollkommenen Kunsterscheinung zu machen? Mozart hatte eben das große Glück, sich schon in den Kinderschuhen die Technik vollkommen eigen machen zu können, so daß in den Jahren des Erwachens der schöpferischen Phantasie ihm Kontrapunkt, und was Alles, bereits zur zweiten Natur geworden war, und er, ohne oft vielleicht daran zu denken, die schwierigsten Probleme der Technik mit einer Leichtigkeit lösen konnte, daß es bloß wie ein Spiel der Phantasie erscheint. Dagegen sehen wir eine vielleicht gleich geniale Natur wie Weber nun und nimmermehr die Höhe und Selbständigkeit Mo-

zarts erreichen, indem wir ihn selbst in den Jahren seiner schaffendsten Kraft mit der Technik ringen sehen, die er zwar ganz und gar erkannte und durchdrang, die ihm aber durch frühestes Studium und Aneignen nicht wie Mozart zur anderen Natur geworden war, denn wir wissen recht wohl, wie er sich erst spät gänzlich zur Musik wandte.

Halten wir dies also auch mit Bezug auf den Gesang fest; — wir Deutschen haben nun einmal nicht das glückliche Naturell des Italieners und müssen dies demnach durch Studium erst zu ersetzen suchen. Dies Studium muß von einem Sänger aber womöglich schon abgemacht sein, ehe er die Bühne betritt, denn auf der Bühne, wo die Herrschaft des Affektes beginnt, ist allerdings (— sehr richtig! —) kein Studium nachzuholen; das durch dasselbe erlernte muß schon zur anderen Natur geworden sein. In dem, was nun der dramatische Sänger erlernen muß, ist nicht der geringste Unterschied mit dem, was dem Konzertsänger zu eigen sein muß. Die höchste Reinheit des Tones, die höchste Präzision und Rundung, die höchste Glätte der Passagen, und die genaueste Gliederung der Perioden, wie (was man auch noch hinzufügen könnte) die höchste Reinheit der Aussprache bilden das Fundament für den Gesangsvortrag, er möge im Konzertsaale oder auf der Bühne wirken sollen. Hat sich der Sänger dies alles vollkommen zu eigen gemacht, so vermag er erst mit dem, was Demosthenes unter dem Vortrag verstand, zu wirken. Was kann der Affekt hervorbringen, wenn er die organischen Fähigkeiten überschreitet? Die größte jetzt lebende deutsche dramatische Sängerin, die Schröder-Devrient, stand in den Jahren ihrer Jugendblüte im Begriff, ihre Stimme, die ihr keineswegs nur wenige Kunstmittel zu Gebote stellte, total zu verlieren, was denjenigen sehr begreiflich war, die sie im Fidelio und in der Euryanthe gesehen und gehört hatten, wo sie eben über Alles, über mehr oder weniger Rundung der Töne, über Eilen und Nachlassen,

ja über das Brechen des Tones — was zuweilen in den höchsten Momenten an die Grenze des Harten und Schneidenden führte — nur den Affekt gebieten ließ; — sie war schon im Begriffe der Oper ganz zu entsagen, als ihr Leben eine neue Wendung bekam und sie denn auch nach Paris führte. Dort hörte sie die Pasta, die Malibran und wie sich sonst die Koriphäen der großen italienischen Oper nennen; sie ließ sich an derselben engagieren, nahm einen neuen Unterricht und lernte denn nun den eigentlichen Gesang kennen, den sie sich zu eigen machte und vermöge dessen sie jetzt noch in der Blüte ihrer Kraft steht. Man glaube aber nun ja nicht, daß ihre Darstellungen dadurch jetzt eine kalte Glätte erhalten hätten, vielmehr könnte es einem bedünken, daß diese nicht nur an künstlerischem Ebenmaß, sondern auch noch an Kraft und Wärme des Affektes gewonnen hätten; man sehe jetzt ihren Fidelio, ihre Euryanthe, Norma, ihren Romeo; man glaubt, sie müsse nach der Vorstellung einer solchen Oper bis zum Tode erschöpft sein, — und im Ernst gesteht sie selbst, daß in ihrer früheren Periode sie eine solche Ermattung jedesmal befallen habe, während sie jetzt leicht eine solche Partie an demselben Abend wiederholen könnte; daß ihr dies aber nicht möglich sein würde, wenn sie nicht diesen höchsten Triumph des künstlerischen Vortrages erreicht hätte, nämlich eine leidenschaftliche Situation so darzustellen, daß sie ihr letztes Herzblut einströmen zu lassen scheint, während sie doch nur ein Kunstgebilde hinstellt. Hierin liegt ungefähr diejenige Vollkommenheit des dramatischen Gesang-Vortrages angedeutet, die der Bühnensänger zu erreichen streben muß, und der erste Grund, von dem er dazu ausgehen muß, ist eben die vollkommene Beseitigung und Erlernung aller technischen Schwierigkeiten. Keine derselben ist so unbedeutend, daß sie nicht als ein wichtiges Problem gelöst werden müßte, und dies gilt, wie schon gesagt, zumal unsern deutschen Sängern, weil ihnen eben

Vieles von der Natur versagt ist, was dem Italiener angeboren, so daß ein italienischer Naturalist schon weit eher für etwas gelten kann, als ein deutscher; wiewohl wir z. B. selbst an der Malibran sehen, wie viel zu ihrer Vollendung die gestrengen Gesangsübungen, in denen sie ihr Vater auferzog, beitrugen. Es ist deshalb nicht genug zu tadeln, wenn von Leuten, oft aus Mangel an Kenntnis in der Sache, von der für ein vorzügliches Gesangstalent so wichtigen Ausbildung im technischen Teile der Kunst mit Geringschätzung und Verachtung gesprochen wird, was man leider durch ganz Deutschland von so vielen Kunstkennern und Richtern so oft hört; das Talent wird dadurch irre geführt und in Zweifel gesetzt, was es angreifen soll, um seine Kräfte zur größtmöglichsten Vollendung zu bringen. Daher kommen denn auch alle unsere Halbheiten; es ist immer als ein Ereignis anzusehen, wenn sich einmal ein tüchtiges Talent auf die höchsten Kunststufen schwingt, während dies eigentlich eine gewöhnliche Folge der richtigen Bildung sein müßte; daher diese ephemeren Erscheinungen, die heute einmal auftauchen, die größten Erwartungen und Hoffnungen erwecken, und in ein paar Jahren zugrunde gegangen oder wenigstens zur Unbedeutenheit herabgesunken sind. Und ist dies nicht recht schlimm?



Bellini.

Ein Wort zu seiner Zeit.

Nachdem Wagner das Publikum bereits in einem anscheinend verschollenen Königsberger Aufsatz vom 8. März 1837 auf die Bedeutung von Bellinis „Norma“ aufmerksam gemacht hatte, tritt er hier nochmals für die Kunst des Italieners ein (erschienen im Rigaer „Zuschauer“ No. 4621 vom 7./19. Dezember 1837). Interessant ist der analog den früheren Aufsätzen erneut auftretende Hinweis auf die Bedeutung der italienischen Gesangsmelodie und der Mahnruf an die deutschen Opernkomponisten. Das übertriebene Lob, das Bellini gezollt wird, erklärt sich dagegen leicht aus dem lokalen Zweck dieses Aufsatzes: das Rigaer Publikum zum Besuch des Theaters zu veranlassen.

Die Bellinische Musik, d. i. der Bellinische Gesang, hat in dieser Zeit selbst im hochgelehrten Deutschland ein solches Aufsehen erregt und einen solchen Enthusiasmus entflammt, daß schon diese Erscheinung an und für sich wohl einer näheren Untersuchung wert wäre. Daß der Bellinische Gesang in Italien und Frankreich entzückt, ist einfach und natürlich, — denn in Italien und Frankreich hört man mit den Ohren, daher denn auch unsere Phrasen von „Ohrenkitzel“ u. dgl. — (vermutlich im Gegensatz zu dem „Augenjucken“, das uns z. B. die Lektüre so mancher Partitur von neueren deutschen Opern verursacht); — daß aber selbst der deutsche Musikkenner

die Brille von den strapazierten Augen wegnahm und sich einmal so ganz rücksichtslos der Freude eines schönen Gesanges hingab, das läßt uns zugleich tiefer in sein eigentliches Herz blicken, — und da gewahrt man denn eine so tiefe und inbrünstige Sehnsucht nach einem vollen und kräftigen Aufatmen, um sichs mit einem Male leicht zu machen und all den Schwulst von Vorurteilen und üblen Gelehrtheiten von sich zu werfen, der ihn so lange zwang, ein deutscher Musikkenner zu sein, und statt dessen endlich einmal ein Mensch zu werden, froh, frei und begabt mit all den herrlichen Empfängnisorganen für jedes Schöne, möge es sich zeigen, in welcher Form es wolle. — Wie wenig sind wir doch eigentlich von all dem närrischen Krame von Vorurteilen und Einbildungen wirklich überzeugt; wie oft mag es uns wohl passiert sein, daß wir bei der Anhörung einer italienischen oder französischen Oper entzückt wurden, und als wir das Theater verließen, mit einem mitleidigen Witz unsere Aufregung hinweg spotteten, und dann in unserm Hause angelangt, mit uns übereinkamen, daß man sich eigentlich vor Entzücken hüten müsse. Machen wir nun einmal diesen Witz nicht und treffen wir einmal diese Übereinkunft mit uns nicht, sondern halten wir das fest, was uns eben entzückt hatte, so werden wir inne werden, daß es zumal bei Bellini die klare Melodie, der einfach edle und schöne Gesang war, der uns entzückte; dies zu bewahren und daran zu glauben, ist doch wahrlich keine Sünde; es ist vielleicht selbst keine Sünde, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, daß den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodien und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten. — Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mitteilen soll, und wenn diese nicht ebenso selbständig gebildet und gehalten wird, wie jede andere kultivierte

Sprache es sein soll, so wird man euch nicht verstehen. Das übrige, was an diesem Bellini schlecht ist, kann ja jeder eurer Dorfschulmeister besser machen, das ist bekannt; es liegt demnach ganz außer der eigentlichen Sache, sich über diese Mängel lustig zu machen; wäre Bellini bei einem deutschen Dorfschulmeister in die Lehre gegangen, er hätte es wahrscheinlich besser machen lernen, ob er aber dabei nicht vielleicht seinen Gesang verlernt hätte, steht allerdings sehr zu befürchten. — Lassen wir also diesem glücklichen Bellini den, allen Italienern einmal gebräuchlichen Zuschnitt seiner Musikstücke, seine regelmäßig dem Thema folgenden Crescendos, Tutti, Kadenzen und dgl. stehende Manieren, über die wir uns so grimmig ärgern; es sind die stabilen Formen, die der Italiener einmal nicht anders kennt, und die in manchem Betracht gar nicht so verwerflich sind. Betrachten wir die grenzenlose Unordnung, den Wirrwarr der Formen, des Periodenbaues und der Modulationen so mancher neuer deutscher Opernkomponisten, durch die sie uns oft den Genuß vieler einzelner Schönheiten verkümmern, so möchten wir wohl oft wünschen, durch jene stabile italienische Form diesen krausen Knäuel in Ordnung gebracht zu sehen; und in der Tat wird die augenblickliche klare Erfassung einer ganzen Leidenschaft auf der Bühne bei weitem erleichtert werden, wenn sie eben ganz mit allen Nebengefühlen und Nebenempfindungen mit einem festen Striche in eine klare, faßliche Melodie gebracht wird, als wenn sie durch hundert kleine Kommentationen, durch diese und jene harmonische Nuance, durch das Hineinreden dieses und jenes Instrumentes verbaut und endlich ganz hinweggeklügelt wird.

Wie sehr aber den Italienern ihre, in der Ausartung gewiß einseitige und bloß floskelartige Form und Manier, zumal bei gewissen Opernsujets, dennoch zustatten kommt, davon liefert Bellini einen Beweis in seiner Norma, ohnstreitig seiner gelungensten Komposition; — hier, wo

sich selbst die Dichtung zur tragischen Höhe der alten Griechen aufschwingt, erhöht diese Form, die Bellini dabei entschieden auch veredelt, nur den feierlichen und grandiosen Charakter des Ganzen, alle die Leidenschaften, die sein Gesang so eigentümlich verklärt, erhalten dadurch einen majestätischen Grund und Boden, auf dem sie nicht vague umherflattern, sondern sich zu einem großen und klaren Gemälde gestalten, das unwillkürlich an Glucks und Spontinis Schöpfungen erinnert.

Mit dieser freien und unverkümmerten Hingebung aufgenommen, haben Bellinis Opern in Italien, Frankreich und Deutschland Beifall gefunden; warum sollten sie es nicht auch in Livland?

Literarische Tätigkeit in Paris 1840—1842.

Hunger und Not schufen aus dem Musiker Wagner in Paris unversehens den Journalisten und Schriftsteller. Da die musikalischen Arrangements, die er für den Musikalienhändler Schlesinger gegen schlechte Bezahlung ausführte, nicht ausreichten, um den Lebensunterhalt zu bestreiten, suchte er sich durch Aufsätze und Berichte in Zeitschriften und Zeitungen weiteren Nebenverdienst zu erschließen. Die bedeutendsten Artikel (zehn) erschienen in Schlesingers „Gazette musicale“, für die sie ein Herr Düsberg, da Wagner der französischen Sprache nicht mächtig war, nach seinem deutschen Manuskript übersetzte, zwei in Lewalds Zeitschrift „Europa“, einer in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik“ und elf Berichte in der „Dresdener Abendzeitung“.

Diese literarischen Arbeiten zerfallen von selbst in zwei Gruppen: in ästhetische Abhandlungen, die zuweilen das Gebiet der Dichtung streifen, und in feuilletonistische Berichte, die nicht selten zu Satiren ausarten. Die ersteren zeigen unverkennbar den Einfluß E. T. A. Hoffmanns. Er äußert sich sowohl in stilistischen Eigentümlichkeiten, wie auch in verwandten Ideen über Musik und Drama. Auch auf Fr. Rochlitz sei hingewiesen, ohne dessen Aufsatz „Frühlingsabend“ Wagners „Ein glücklicher Abend“ schwerlich entstanden wäre. Für die kritischen Aufsätze dagegen diente ihm, wie er selbst zugibt, Heine als Vorbild. Als markantester

Zug fällt bei all diesen Schriften die Verquickung rein persönlicher Erlebnisse mit äußeren Vorfällen auf, sie sind alle mehr oder weniger autobiographisch. Daher fand Wagner so ergreifende Töne und so wahre Bilder für seine Darstellung. Die eigene Enttäuschung und Bitterkeit klingt häufig durch, ja ein beißender Hohn und Spott läßt ihn oft ungerecht und parteiisch werden; doch man muß diese Entgleisungen seiner blutenden Künstlerseele zuguthalten. Wagner hat später von den 24 literarischen Arbeiten der Pariser Jahre nur 11 in die „Gesammelten Schriften" aufgenommen; die übrigen folgen nun hier in chronologischer Reihenfolge.

Stabat mater von Pergolese.

Arrangiert für großes Orchester mit Chören von Alexis Lvoff, Mitglied der Akademien von Bologna und St. Petersburg.

Wagner hatte eine Kritik dieses Arrangements für die „Gazette musicale“ zu schreiben, die 1840 in No. 57 erschien. Das deutsche Originalmanuskript ist verschollen, der Aufsatz wurde daher vom Herausgeber aus dem Französischen zurückübersetzt. Alexei von Lwoff (1799—1871), Intendant der kais. Hofmusik in Petersburg, ist vor allem bekannt als Komponist der russischen Nationalhymne. Das „Stabat mater“ war der Schwanengesang des bekannten italienischen Komponisten Giovanni Battista Pergolesi (1710 bis 1736) und begründete seinen internationalen Ruf.

Es gibt noch ehrenwerte Musiker, die ihre größte Freude darin sehen, bedeutende Werke alter Meister hervorzusuchen, um in ihren unschätzbaren Gehalt einzudringen. Und wenn man auf dieses Studium soviel Eifer und Intelligenz verwendet, wie der Autor, von dem wir hier sprechen, so verdienen die dabei entstandenen Arbeiten nicht weniger Anerkennung und Dank als Originalwerke. Es wäre ein schwerer Irrtum, Herrn Lvoff die Anmaßung zuzuschreiben, zu der Vervollkommnung des Werkes von Pergolese beitragen zu wollen, da er augenscheinlich nur der modernen Schule das treffliche Beispiel ins Gedächtnis zurückrufen und es in das zeitgenössische Vortragsrepertoire einreihen wollte. Unter dem Einfluß dieser Überzeugung und trotz der durch diese Art von Bearbeitungen aus zweiter Hand hervorgerufenen aesthetischen Bedenken darf man doch der vorliegenden Publikation nicht Bedeutung und Interesse absprechen.

In einer Zeit wie der unsrigen, wo die verschiedenen Zweige der musikalischen Kunst eine so divergierende Ausdehnung angenommen haben, — sie erreicht oft den Grad der unnatürlichsten Beschränkung — ist es ein Hauptbedürfnis und eine vornehme Aufgabe, zu den Uranfängen hinabzusteigen, um dort neue Kraft und Fruchtbarkeit zu schöpfen. Aber um in nutzbringender Weise die Verwandtschaftsbande mit den großen Meistern der Vergangenheit wiederzuknüpfen, wird immer die Ausübung ihrer Kompositionen, nachdem diese, falls nötig, den Anforderungen des modernen Geschmackes angepaßt sind, wirkungsvoller sein, als eine schale und mittelmäßige Imitation ihres wundervollen Stils. Das letztere Verfahren bietet in der Tat dieselbe Gefahr, wie eine Neigung zum Rückschritt, da die in Betracht kommenden Nachahmer sich zu oft damit begnügen, in ihren Nachahmungen vornehmlich veraltete Formen zu reproduzieren, die der gute Geschmack mißbilligt.

Die ausschließlichen Bewunderer der alten Schule sind in die falsche Übertreibung verfallen, deren mangelhafte Ausarbeitung in demselben Grade zu loben, wie den Inhalt und die Idee der Werke.

So gewiß sie Größe und Noblesse besaß, ebenso gewiß lassen die Details der Ausführung Unerfahrenheit und Erstlingsversuche einer Kunst erkennen. Man kann die Formvollendung, wenn nicht unserer Tage, so doch wenigstens der dazwischenliegenden Periode, die auf das goldene Zeitalter der Musik folgte, nicht in Zweifel ziehen.

Mit Mozart, dem Haupt der idealen Schule, gelangte die Musik, religiös hinsichtlich ihrer Ausgestaltung, tatsächlich in ihr Zenith. Wenn ich nicht fürchtete, falsch verstanden zu werden, so würde ich kühn sagen, es wäre wünschenswert, alle Werke der früheren Zeit wären uns in ähnlichen Formen überliefert worden, denn deren Vollendung wäre ein entsprechender Ausgleich gewesen für den

Übelstand dieser übrigens sehr leicht schädlich wirkenden Bearbeitungen, da Mozart der frühen Epoche nicht so fern stand, und seine Art das Gefühl dafür und ihre charakteristischen Züge uns erhalten hat. Ja, er hat sogar glänzend bewiesen, daß alte Meisterwerke durch die Lebhaftigkeit und Frische des Kolorits geschmückt werden können, ohne von ihrem inneren Wert zu verlieren, namentlich durch seine Bearbeitung des Händelschen Oratoriums „Messias".

Wir sind weit davon entfernt, diejenigen zu tadeln, die das Händelsche Werk nur in einer Kathedrale aufgeführt sehen wollen durch einen Chor von drei- bis vierhundert Stimmen, gestützt durch Orgel und ein entsprechend starkes Streichquartett, um den Glanz und die urwüchsige Kraft des Werkes ungeschwächt zu genießen. Zweifellos würde es für jemanden, der eifersüchtig den historischen Wert der Händelschen Musik zu wahren bestrebt ist, vorzuziehen sein, das Werk mit so gewaltigen Mitteln aufgeführt zu hören, was heutzutage übrigens nahezu unmöglich ist, zumal man weiß, daß Händel selbst die ersten Aufführungen des Messias auf der Orgel begleitete. Ist es nicht erlaubt zu glauben, daß der Komponist, nur deswegen, weil er den vervollkommneten Gebrauch der Blasinstrumente noch nicht kannte, sich der Orgel bediente, um dieselben Wirkungen zu erzielen, die Mozart später den verbesserten Blasinstrumenten übertrug?

Jedenfalls hat die Instrumentation durch Mozart das Händelsche Werk seiner allgemein künstlerischen Bedeutung nach geziert. Es bedurfte in der Tat des Genies eines Mozart, um eine solche Aufgabe so vollkommen zu lösen. Wer heutzutage eine ähnliche Arbeit in Angriff nimmt, kann daher nichts besseres tun, als ihn sich zum Vorbild nehmen, ohne vor allen Dingen seine einfache und natürliche Ausdrucksweise zu komplizieren. Denn die Anwendung des modernen Instrumentationsverfahrens

wäre das sicherste Mittel, das Thema und den Charakter der alten Werke unkenntlich zu machen.

So dachte denn auch glücklicherweise Herr Lvoff. Die Durchsicht seiner Partitur zeigt, daß er die kluge Instrumentation Mozarts zum Schema genommen hat. Drei Posaunen, zwei Trompeten, Pauken, zwei Klarinetten und zwei Fagotte sind die Zutaten zu dem frühesten Orchester. Aber meist spielen nur die Klarinetten und Fagotte eine aktive Rolle bei der Begleitung, nach Art derjenigen der Fagotte und Bassetthörner in dem Requiem Mozarts. Die größte Schwierigkeit mußte die allgemeine Übertragung für Streichquartett bilden, denn Pergolese hatte ganz im naiven Stile der alten Zeit geschrieben und sich meist auf drei, manchmal sogar auf zwei Stimmen beschränkt. Sehr häufig ergibt sich die harmonische Ergänzung ganz von selbst, und man kann sich nur schwer erklären, warum der Komponist sie ausgelassen und dadurch sehr empfindliche Lücken hervorgerufen hat. Aber an anderen Stellen bot diese Erweiterung große Schwierigkeiten, zumal da, wo die Melodie nur drei oder sogar zwei Stimmen zu vertragen scheint, und wo eine Ergänzungsstimme als überflüssig, ja selbst schädlich, angesehen werden kann. Dieses schwere Hindernis wurde trotzdem von Herrn Lvoff mit Glück überwunden, und man kann im allgemeinen seine Diskretion nicht genug rühmen. Die Blasinstrumente, die er einführt, weit davon entfernt das Originalthema jemals zu decken oder zu verändern, dienen im Gegenteil dazu, es mehr zu beleuchten. Sie haben sogar eine gewisse Unabhängigkeit, die zu der Gesamtwirkung beiträgt, und rufen uns, da sie ganz den Mozartschen Regeln folgen, im Hinblick hierauf die vierte Strophe „Quae moerebat" in Erinnerung. Manchmal allerdings, z. B. zu Beginn des ersten Teiles ist die Violinstimme vielleicht mit Unrecht den Fagotten und Klarinetten übertragen, nicht weil der Autor den Charakter dieser

Instrumente hier verkannt hätte, sondern weil der Baß, der den Streichinstrumenten vorbehalten ist, mit den neuen Oberstimmen zu voll und sonor klingt.

Jedenfalls ist es erstaunlich, daß sich der Verfasser einer so gewissenhaften Arbeit einmal dazu hinreißen läßt, die Baßstimme zu Beginn der zweiten Strophe zu ändern, wo Herr Lvoff die ganze Phrase sehr zum Nachteil der ursprünglichen Melodie modifiziert hat, zweifellos um eine gewisse Härte zu vermeiden, die sich bei Pergolese in der Altstimme vorfindet. Aber es gab unserer Ansicht nach Mittel, diese Härte zu mildern, ohne den herrlichen Baß des großen Meisters zu opfern. Das ist übrigens in dem ganzen Werk der einzige Fall einer ungünstigen und unnützen Änderung. Es zeugt mit dieser einen Ausnahme von gewissenhaftestem Eifer und zarter Pietät für das alte Meisterwerk, selbst in seinen kleinen altmodischen Zügen.

Das Kühnste an der Arbeit Lvoffs ist zweifellos die Hinzufügung der Chöre, denn Pergolese hat das „Stabat" nur für zwei Stimmen: eine Sopran- und eine Altstimme geschrieben. Was die Stärke anlangt, so hätte er besser daran getan, die ursprüngliche Absicht des Meisters zu respektieren; da indeß die Hinzufügung der Chöre dem Werk nirgends geschadet hat, und überdies die beiden Gesangsstimmen in ihrer Selbständigkeit durchweg gewahrt worden sind, so kann man deswegen gegen den Bearbeiter keinen ernsten Tadel erheben, man muß sogar anerkennen, daß er den Reichtum des Ganzen erhöht hat; denn diese Ergänzung ist mit seltener Geschicklichkeit und einer dem Text überlegenen Intelligenz ausgeführt.

In dem ersten Stück erinnert die vorübergehende Verschmelzung des Chores mit den Solostimmen auf das glücklichste an die Art, mit der die beiden Chöre im Stabat von Palestrina behandelt sind. Hauptsächlich den Chor, der an den vorerwähnten Stellen an dem Übelstande der hinzugefügten Ergänzungen leidet, hatte Pergolese aus-

schließlich für zwei oder drei Stimmen gesetzt. Hier mußte der Bearbeiter die Rolle des Chores auf höchstens drei Stimmen beschränken, um die ursprüngliche Harmonie nicht zu stören und die vornehme Einfachheit nicht zu ändern. Das ist besonders zu spüren an den fugierten Stellen, wie dem „Fac ut ardeat". Der Gesang des Themas gehört nirgends der Tenorstimme an, sondern ist ausschließlich dem Sopran oder dem Alt zugeteilt, wie in der Originalkomposition, oder höchstens dem Baß, der sich leicht aus der ursprünglichen Begleitung ergab. Der Bearbeiter mußte hauptsächlich durch das „Amen" in Verlegenheit gesetzt werden, da es Pergolese ausdrücklich für zwei Stimmen geschrieben hat.

Was Nr. 10 „Fac ut Portem" anlangt, so möchten wir noch bemerken, daß es besser gewesen wäre, die Begleitung des Chores wie die Schlußkadenz wegzulassen, da diese beiden Nebensachen zu sehr an die moderne Oper gemahnen und nicht zu dem Charakter eines Oratoriums passen.

Wenn wir glaubten, die mehrfachen Klippen erwähnen zu müssen, die eine solche Arbeit bot, so müssen wir auch offen gestehen, daß der moderne Komponist die Probe bestanden und jene mit großer Geschicklichkeit umsegelt hat. Man kann nicht genug die ernste Absicht loben, die die Arbeit Lvoffs geleitet hat; denn wenn heiße Bewunderung und glühende Sympathie für solch ein Meisterwerk allein befähigten, eine solche Aufgabe zu lösen, so war auch kein Zweifel, daß Herr Lvoff die Ausdehnung und Schwierigkeit derselben vollkommen ermessen konnte. Es ist daher nicht mehr als gerecht, das Talent und den Mut anzuerkennen, der zur Vollendung einer solchen Arbeit nötig ist, bei der der Künstler sich selbst ganz verleugnen und in den Hintergrund treten muß, um das gewaltigere Genie, für das er ehrfurchtsvolle Vorliebe hegt, in all seinem Glanze erstrahlen zu lassen.

I. Bericht an die Dresdener Abendzeitung.

Herausgeber der Dresdener Abendzeitung war der Hofrat Theodor Winkler (bekannter unter seinem Schriftstellerpseudonym Theodor Hell). Dieser Herr war gleichzeitig als Vizedirektor am Dresdener Hoftheater eine gewichtige Persönlichkeit. Wagner hatte sich, als er im Dezember 1840 der Dresdener Bühne seine Oper „Rienzi“ einreichte, an ihn gewandt, um seine Protektion zu erlangen. Winkler nahm die Gelegenheit wahr, den jungen Künstler für seine Zeitung, die einer Zufuhr junger frischer Kräfte sehr bedürftig war, ohne große Kosten zu gewinnen, und Wagner mußte natürlich auf sein Angebot eingehen, um es nicht mit dem einflußreichen Hofrat zu verderben. So schrieb er in dem Zeitraum vom 23. Februar bis 31. Dezember 1841 elf umfangreiche Berichte für das Dresdener Blatt.

Das Konzert mit dem „parfum allemand“ war das neunte Abonnementskonzert Schlesingers vom 4. Februar 1841 und die erwähnte Wagnersche Komposition die „Ouvertüre zu Columbus“, die infolge mangelhafter Aufführung einen Mißerfolg erlitt. Der zum Schluß des Berichtes genannte Henri Musard war der damals populärste französische Tanzkomponist und der zu seinen Weisen „tanzende boeuf gras“ der geschmückte Faschingsochse, dessen Umzug durch Paris den Glanzpunkt des Karnevaltreibens bildete.



Paris, den 23. Februar 1841.

Verehrtester Herr!

Sie wünschten von mir Mitteilungen aus Paris: von mir, einem armen deutschen Musiker, aus der Stadt voll Endlosigkeit, Glanz und Schmutz. Eine Zeitlang war ich verwirrt, und wußte nicht sogleich, auf welches Terrain ich mich werfen sollte, um Ihrem Wunsche am glänzendsten zu genügen. Ich schwankte, ob ich mich in das Quartier der Tuilerien versetzen und Sie von da aus über einige brillante Staatsaktionen unterhalten sollte, oder ob ich mich in das Heiligtum des Instituts träumen und aus ihm Ihnen einige glücklich erschnappte Floskeln über schöne und nützliche Künste mitteilen sollte? Offen gestanden, mit all diesen Herrlichkeiten hätte ich Sie notwendig aber belügen müssen; denn ich bin zu der Überzeugung gekommen, daß die nach Paris gewanderten Deutschen, außer in einzelnen höchst seltenen und höchst besonderen Fällen, nie so weit gelangen, um aus eigener Anschauung und mit vollster Überzeugung über jene intim höheren Kreise der Pariser Notabilitäten-Sozietät ein gültiges Urteil sprechen zu können. Ich will nicht sagen, daß es einem Deutschen an Gewandtheit fehlen sollte, sich in jenen Kreisen zur hinreichenden Notdurft bewegen zu können; allein, diese bilden eine dem deutschen Leben so völlig fremde Welt, daß schon der erste Eintritt in dieselben uns befangen macht und gewöhnlich die Lust und den Mut raubt, tief einzudringen. Wie einnehmend und liebenswürdig die Außenseite dieser Franzosen ist, so

kann man doch annehmen, daß sie mit ihrem eigentlichen Innern, zumal gegen Ausländer, zurückhaltender sind, als selbst die von innen und außen schroffen Engländer. Wir sind somit gewöhnlich auf das reduziert, was man gemeinhin Öffentlichkeit nennt. Diese besteht im Besuch der Kammern, der Kaffeehäuser mit ihren Journalen und endlich — ach! wie ich aufatme! — der Theater. — Von den Kammern, Cafés und ihren Journalen lasse ich aber füglich und klüglich die politischen Zeitungen sprechen; zu euch aber wende ich mich, ihr zahlreichen Theater, und würde mich gern auch zu euch, ihr Konzertsäle, wenden, wenn es eurer im eigentlichen Sinne in Paris gäbe!

Wie gut ist es doch, daß die Musik in der Welt und namentlich auch in Paris ist! Was würden wir unzähligen Deutschen, die wir nun einmal nicht Schneider und Uhrmacher, sondern Musiker geworden sind, ohne sie in Paris angeben? Sie ist ein herrliches Band, welches uns an diese so höchst fremde Welt zu fesseln imstande ist, und welches zumal vermag, uns einigen Geschmack für die Pariser Öffentlichkeit beizubringen. — Noch einmal, gesegnet sei die Musik, und gesegnet der glückliche Umstand, der die Pariser Welt vermochte, sie einstimmig zu ihren Amüsements zu adoptieren! Hier liegt das Mittel, Paris uns Deutschen vollkommen verständlich zu machen, und vermöge ihrer können wir auch wetten, daß wir Paris begreifen von den Flageolett-tönen Duprez' bis zu dem wahrhaften Flageolett der Bälle der rue St. Honoré. Was darüber hinausliegt, oder was sich durch andere Organe ausspricht, das lasset links, ihr braven Landsleute! Denn es wird euch immer so dunkel und rätselhaft bleiben, wie die düsteren, unbegreiflichen Rechnungen des mont de piété.

Deswegen habe ich mir vorgenommen, in den nächsten freien Tagen eine Geschichte der Pariser

Musik zu schreiben, mit allerhand Einwebungen vom Ausbau des hôtel de ville, von der Fortifikation und anderen Dingen der Art, die nächstens alle in das Fach der Musik schlagen werden, weil ich voraussehe, daß man nächstens dergleichen Entreprisen alle mit Musik begleiten lassen wird, ungefähr auf die Art, wie die Translation der Überreste der Juli-Gefallenen, oder die Einbringung der cendres de Napoléon, welche (beiläufig gesagt) seit dem Tage, wo man erfuhr, daß der Held noch ziemlich unversehrt gefunden worden sei, mit der strengsten Genauigkeit nur noch le corps de l'empereur genannt wurden, weshalb denn auch plötzlich die hübsche Dantansche Charge verschwand, welche auch Herr Thiers mit einem Büchschen, die Asche Napoleons enthaltend, unter dem Arme darstellte. — So viel ist richtig, daß das Projekt bereits eingereicht ist, ein mächtiges Orchester in der Deputiertenkammer anzubringen, welches teils durch rezitativisches Akkompagnement Vorträge, wie die des Marschalls Soult, heben, teils dazu bestimmt sein soll, in den Unterbrechungen den Lärmen der Deputierten zu idealisieren, d. h. delikat und anmutig zu machen. Ohne Delikatesse geht es nun einmal in Paris nicht ab, und die Musik im Pariser Sinne ist das vortrefflichste Mittel, das geeignetste Gewürz für anmutige Saucen, mit denen endlich alles, Trauer und Unglück, verschlungen wird. — Jedenfalls wird mir diese Geschichte der Pariser Musik und ihrer Bedeutung für moderne Zustände viel Zeit wegnehmen, und da ich noch nicht klar darüber bin, ob ich sie in Versen oder in Prosa schreiben soll, so will ich vorläufig nur daran denken, Ihnen dies und jenes aus der Oberfläche der Erscheinungen unserer Kunstwelt mitzuteilen.

Zunächst eine Todesnachricht! Die Pariser Große Oper wird nächstens sterben. Sie erwartet ihr Heil vom deutschen Messias — von Meyerbeer; zögert

dieser noch lange mit der Rettung, so wird der Todeskampf sehr bald eintreten. Das Unglück ist dieses: Auber ist vor der Zeit alt geworden, und Halévy hat sich seit drei Jahren keine Mühe gegeben; Meyerbeer aber, der das hiesige Ruhmspiel nur in großen und bedächtigen Zügen mitspielt, hat seine Gründe, sein neuestes Werk, auf das alle Hoffnung beruht, noch nicht erscheinen zu lassen. So laboriert die Oper und ist seit lange gezwungen, ihr Heil in Mittelmäßigkeiten zu suchen; das Publikum aber hat die Kaprice, durchaus nur Ausgezeichnetem Beifall spenden zu wollen, und ich muß gestehen, daß ich in diesem Punkte volle Achtung für dasselbe gewonnen habe. Brillante Renommeen und glänzende Namen sind wohl imstande, den Direktoren und Entrepreneurs einzig zu imponieren; das Publikum läßt sich aber nicht dadurch verblenden. So kommt es denn, daß auch nur wahrhaft Ausgezeichnetes sich entschieden hält; so kommt es, daß man „Robert" und die „Hugenotten" stets wieder erscheinen sieht, wenn das Mittelmäßige genötigt ist, sich zurückzuziehen. Mit „Robert le diable" hat es zumal eine wunderbare, fast unheimliche Bewandtnis, und wenn ich Herr Donizetti, oder Herr Rualtz, oder sonst einer von den Unzähligen wäre, „die ihr Verderben schon in gleichem Wagnis fanden" — so würde ich diesen Robert wie einen wirklichen Teufel hassen. Diese Oper ist nämlich der entscheidendste Beifalls- oder vielmehr Durchfallsbarometer für die Werke jener Herren; denn hat eine neue Oper kein Glück gemacht, so wird nach den ersten Vorstellungen derselben „Robert le diable" wieder herausgesteckt, und sieht man dieses Werk dann wieder auf der Affiche, so ist man sicher, daß die Oper nichts gemacht hat. Robert ist unvergänglich! Trotz der oft skandalösen Vorstellungen dieser Oper, trotzdem, daß endlich jetzt auch Duprez sein äußerstes aufgeboten hat, die Titelrolle schlecht zu singen und hans-

wurstmäßig zu spielen, trotzdem, daß die Dekorationen und Tänze verwischt und matt geworden sind unter der ungeheuren Fatige von zweihundert und dreißig Vorstellungen, — trotz alledem — sage ich — ist und bleibt Robert neben den Hugenotten die einzige und glückliche Zugoper.

Man kann sich nach diesem leicht vorstellen, mit welcher Begier der jetzige Direktor der Oper, Herr Leon Pillet, dem neuen Werke des Meisters nachstellt, welches ihn einen sicheren, großen Sukzeß hoffen läßt. Einstweilen begnügt das Publikum und ganz besonders er, der Direktor selbst, sich mit der „Favorite".

Diese „Favorite" ist, wie Sie wissen werden, eine Oper von Donizetti, die sich in einem ziemlichen Beifalle erhält. Ich habe bei dieser Oper eine interessante Bemerkung gemacht und will sie Ihnen mitteilen. Ich habe nämlich entdeckt, daß Paris zwischen Deutschland und Italien inmitten liegt. Der deutsche Komponist, welcher Musik für Paris schreibt, sieht sich genötigt, ein gutes Teil seines Ernstes und seiner Strenge fahren zu lassen, wohingegen der italienische Maestro sich unwillkürlich angespornt fühlt, ernster und gesetzter zu werden, seine Fadaisen einzustellen und sich in seiner besseren Natur zu zeigen. Ich unterlasse es, hier eine Schlußfolge zu ziehen, die jedenfalls günstig für Paris ausfallen müßte, füge aber noch hinzu, daß die „Favorite" zunächst den Beweis für den zweiten Teil meiner Behauptung liefert. In dieser Musik Donizettis herrscht neben den anerkannten Vorzügen der italienischen Schule jener höhere Anstand und jene wohlgezogene Würde, die man in den übrigen zahllosen Opern des unerschöpflichen Maestro vermißt.

Für uns deutsche Patrioten hat die „Favorite" jedoch einen verhängnisvollen Einfluß gehabt. Vorher waren nämlich Direktor und Publikum darin überein gekommen, daß die Große Oper einer ersten Sängerin bedürfe, und

beide Teile hatten ihre Augen erwartungsvoll auf Fräulein Löwe geworfen. Die Sängerin jener Favorite aber, Madame Stoltz, hat Herrn Leon Pillet begreiflich zu machen gewußt, daß sie eigentlich selbst die erste Sängerin der Welt sei, um die es hier sich handle; — ja sie scheint es ihm so klar bewiesen zu haben, daß er jetzt nicht einen Augenblick mehr daran zweifelt, und sich entschlossen hat, um dem Unglück vorzubeugen, zwei erste Sängerinnen der Welt zu haben, Fräulein Löwe nicht zu engagieren. — Uns Deutschen ist damit ein tüchtiger Streich gespielt und Fräulein Löwe in eine ärgerliche Lage versetzt. Sie kommt hierher, weist die lockendsten Anerbieten, sie wieder an Berlin zu fesseln, zurück, singt mit großem Sukzeß einmal öffentlich in einem Konzert und erfährt infolge dieses Sukzeß am anderen Tage, daß ihr des weiteren die Türe verschlossen sei. —

Im übrigen hätte auch noch ein Unglück daraus folgen können: — Herr Moritz Schlesinger nämlich, unser erster Musikhändler und eifriger Protektor des Fräulein Löwe, fand sich in der Eigenschaft als Unterhändler der beiden Parteien auf eine beleidigende Aussage des Herrn Leon Pillet veranlaßt, an das bewährte Schwert zu greifen und den Beleidiger zum Duell herauszufordern. Die Herren Halévy und Jules Janin, die Zeugen des Herrn Schlesinger, suchten die Sache zu vermitteln und legten Herrn Pillet eine Ehrenerklärung zur Unterzeichnung vor; da dieser jedoch sich weigerte, so ward bereits der Tag des Duells bestimmt. An diesem Tage selbst aber hielt es endlich der Direktor für gut, jene Erklärung zu unterzeichnen, und somit wurde jedenfalls großes Unglück verhütet, das selbst mich getroffen hätte, der ich an beide der Herren durch unauflösliche Bande der Industrie und Ruhmerwerbung geknüpft bin. Ein Opern-Direktor und ein Musik-Verleger, — welche unentbehrlichen Leute für einen strebsamen Komponisten! —

Scherz beiseite, — die Sache ist ärgerlich, und zumal für Fräulein Löwe, welche (beiläufig gesagt) von den hiesigen Journalen bald Loëwe, Looëwe, bald aber auch Loeuve genannt wird. Sie hat in dem Konzert der gazette musicale, worin sie bis jetzt zum erstenmal aufgetreten ist — wie ich bereits erwähnte, — einen entschiedenen Triumph gefeiert. Sie sang darin die „Adelaide“ und eine italienische Arie, um gleichsam zwischen der deutschen und italienischen Gesangsmethode durchblicken und erwarten zu lassen, was sie in der französischen leisten würde. Allgemein erkannte man mit Bewunderung an, daß ihre Erscheinung besonders deshalb vorzüglich sei, daß sie bei aller enormen Kehlfertigkeit auch eine klangvolle Stimme aufzuweisen habe, was leider bei den hiesigen Virtuosinnen, Dorus-Gras, Cinti-Damoreau und Persiani nicht der Fall ist.

Das Konzert, in welchem Fräulein Löwe sang, war überhaupt charakteristisch genug. Das Programm war fast ausschließlich von Deutschen okkupiert, unter denen auch meine Wenigkeit zu figurieren die Ehre hatte. Ein Journal ließ sich auch, wenngleich äußerst zart, etwas über den parfum allemand dieses Konzertes aus; trotzdem scheinen die Franzosen sich allmählich daran zu gewöhnen, zumal wenn von Musik die Rede ist, mehr deutsche als französische Namen aussprechen zu müssen. Es geschieht dies jedoch noch mit einem gewissen Widerstreben, und die kleine Privatschule der opéra comique, bestehend aus einer unzähligen Masse von lauter kleinen Thomas, Clapissons, Monpous usw., knirscht gewaltig mit den kleinen Quadrillen-Zähnchen; — es wird ihnen aber doch nichts helfen, und wenn sie selbst nicht bald Miene machen werden, aus ihrer Kleinheit herauszutreten, so wird ihnen wohl nichts übrig bleiben, als mit der Zeit auch von diesem Terrain verjagt zu werden.

Dieses Terrain, die Komische Oper, ist wirklich jämmerlich verwahrlost. Dies Theater, welches bis jetzt eben noch ganz ausschließlich der populären französischen Schule anheim war, zieht sich bereits seit einigen Jahren durch eine Misere von taktlosen Seichtigkeiten dahin, wie ein im Anfange des Laufes kräftiger Strom, der sich zuletzt in Sand und Schlamm schamvoll verliert. Es würde mich jedenfalls hier zu weit führen, wenn ich die vielen Gründe des Verfalles dieses populären Institutes anführen und auseinander setzen wollte. Es genüge zu wissen, daß sich nirgends deutlicher die Erschlaffung nach einer glänzenden Periode fühlen ließ, als in dem Lebenslaufe der opéra comique nach der brillanten Epoche, in welcher Boieldieu, Auber und Herold sich so innig mit dem Charakter ihrer Landsleute verbrüderten. Der geistvolle und fähigste Chef der neuesten französischen Schule ist seit einer Reihe von Jahren unbedingt Halévy; unglücklicherweise geriet er jedoch zu früh auf den Gedanken, die Bequemlichkeit seines Vorgängers, Auber, nachzuahmen, d. h. mit der größten und behaglichsten Nonchalance zu schreiben; er hatte leider vergessen, daß er es doch noch nicht so weit gebracht hatte, wie dieser, der wirklich sagen konnte, er habe sich eine nagelneue Manier geschaffen, in welcher er sich notwendig nun gehen lassen dürfe. So kam es, daß Halévy, der geniale Schöpfer der „Juive“, eine ziemliche Reihe von schlechten Arbeiten lieferte, die zur Ehre des Publikums auch durchfielen. Sein „Drapier“ war die letzte dieser Opern; von da an scheint er aber über seinen Weg klar geworden zu sein, und sich allen Ernstes zusammengenommen zu haben, um eine glänzende Revanche zu nehmen. Dies ist ihm neuerdings jedenfalls gelungen mit dem „Guitarrero“, einer Arbeit der besten Zeiten und des besten Meisters würdig; diese wunderhübsche Oper erhielt sich in einem entschiedenen und unbestrittenen Sukzeß, und vielleicht datiert sich von

ihr an eine neue und glänzende Epoche der opéra comique. Denn bemerkenswert ist es, daß ein solches gelungenes Werk niemals einzeln erscheint, sondern stets von ähnlichen gefolgt wird, welche die Nacheiferung hervorbringt, ohne welche jene kleinen Leutchen, wie ich sie früher nannte, zu bequem und laß sind, um sich ernstlich anzuspannen.

Habe ich ein Wort über die opéra comique gesagt, so ist es doch nicht mehr wie billig, daß ich wenigstens ein halbes auch über das Théâtre italien hinzufüge. O, wie lacht mir das Herz, wenn ich an euch denke, ihr glücklichen, dreimal, ja viermal glücklichen Italiener! Wenn ich Louis Philippe wäre, so würde ich sagen: Wenn ich nicht Louis Philippe wäre, so wünschte ich Rubini oder Lablache zu sein! Ich für mein Teil wäre einer von diesen unbedingt lieber noch, als König der Franzosen. Welch eine Wonne, welch eine Existenz von Behaglichkeit! Lorbeer und Banknoten ist doch das Los dieser nie alternden Halbgötter! Sie kommen vom delikatesten Diner, singen zur Verdauung zum dreihundertstenmal die Cenerentola, vor sich ein Publikum, das in Parfüm, Atlas, Samet und Enthusiasmus schwimmt, setzen sich beim Nachhausefahren anstatt gewöhnlicher Hüte charmante Lorbeerkränze auf den Kopf, legen sich ins Bett und träumen von ihren Renten, — ist das nicht herrlich, und wer möchte es besser haben? Und bei alledem dies ewige Leben! In Wahrheit, ich kann mir nie klar vorstellen, daß diese Leute jemals sterben oder gar jemals nicht mehr singen könnten. „Rubini, Lablache usw.“, so heißt das Lied, wenn ich nicht irre, bereits hundert Jahre und wird zum wenigstens noch einmal so lange dauern. Gewiß ist, wir werden es mindestens nicht erleben. —

Nichtsdestoweniger müssen jedoch auch sie bedacht sein, mit der Zeit sich ein wenig aufzufrischen, denn es gibt schwache Stunden im Leben des Pariser Publikums, wo

diesem plötzlich einmal einfällt, daß sie doch Cenerentola bereits unbillig oft gesehen haben. Die Folgen von solchen düsteren Anwandlungen sind dann gewöhnlich, daß sich die Foule weniger hinzudrängt, und die ewigen Bewohnerinnen der Logen in ihrem Parfüm und ihrem Atlas sich verdrießlich nach der fehlenden schwarzen Tuchunterlage des Parterres umsehen, die ja so unumgänglich notwendig ist zur Folie ihrer schimmernden Toiletten. An dergleichen übelgelaunten Abenden stecken dann mitunter jene unvergänglichen Heroen ihre Köpfe mit dem des leichtvergänglichen Direktors zusammen und entschließen sich zu irgendeiner geeigneten Maßregel, dergleichen verstimmten Abenden vorzubeugen. Da geschieht es denn, daß bald einmal eine neue Oper neu einstudiert, bald eine neue alt besetzt wird, — ja, in besonderen Fällen geht man sogar so weit, einen Hauptstreich zu führen, um die Augen von ganz Paris wieder auf das Odeon zu ziehen. Als ein solcher muß der allerneueste angesehen werden, der mir soeben als frischeste Neuigkeit zu Ohren kommt, und den Sie daher sogleich erfahren sollen: — Fräulein Löwe, der man, wie ich Ihnen oben meldete, die Türe der französischen Oper geschlossen hat, wird bei den Italienern debütieren. Somit wird also unsere deutsche Landsmännin nicht ohne eklatante Satisfaktionen Paris verlassen. Die Nachricht ist noch zu neu, als daß ich Ihnen umständlicher darüber berichten könnte; jedenfalls ist sie aber in ihrer Kürze wichtig und interessant. —

Um meinen Bericht mit etwas recht Erhebendem zu schließen, melde ich Ihnen hiermit noch ein großes Talent und einen großen Sukzeß an, welche von dem Pariser Publikum als ein musikalisches Ereignis laut anerkannt und einmütig gepriesen werden. Ich spreche von Vieuxtemps und seinem Auftreten. Dieser in jeder Hinsicht außerordentliche Künstler kam vor einiger Zeit hier an, nachdem ihm ein bedeutender Ruf siegreich voran-

gegangen war. Er trat zum erstenmal im ersten diesjährigen Conservatoire-Konzerte auf, und spielte in diesem ein großes Conzerto von seiner neuesten Komposition. Sein Spiel und seine Komposition hatte vor dem verständigsten Publikum von Paris den immensesten Erfolg; und dieser Erfolg und seine Komposition zusammengenommen bilden meiner Ansicht nach in Wahrheit ein großes musikalisches Ereignis. So hat es endlich Einer gewagt aus dem Geleise der unabsehbaren Reihe von gefallsüchtigen Virtuosen mit ihren abscheulichen, entehrenden airs variés kühn herauszutreten und seine Kunst wieder zu der angestammten Würde zu erheben, die so schmählich geschändet und entstellt worden war! So hat es Einer gewagt, sich vor den überreizten Ohren einer Menge hinzustellen mit einem edlen, gediegenen Tonstücke, rein und keusch konzipiert, frisch und lebensvoll ausgeführt, für das er zuerst und zunächst die ausschließliche Aufmerksamkeit der Zuhörer in Anspruch nimmt und dem er, augenscheinlich nur, um es im idealen Verständnis zu heben, seine Kunst als Virtuos anschmiegt! Nicht genug, daß diese edle Intention schon allein anerkennenswert, ja bewundernswert ist; aber so vollkommen diese Intentionen zu erreichen, in einem solchen Besitze von reichen Kräften des Geistes und der Mechanik zu sein, um auf das eklatanteste zu reüssieren, — dies bringt eine Erscheinung hervor, die nicht tief genug gewürdigt werden kann! Und dieser seltene Künstler hat soeben — unglaublich scheint es — sein einundzwanzigstes Jahr zurückgelegt! O, Ihr Virtuosen mit euren Phantasien, Variationen und Polacca guerriera's, verbeugt euch tief und eifert diesem Jünglinge nach, sonst, ich sage es euch, seid ihr in weniger als fünf Jahren tot und begraben!

Hiermit lassen Sie mich schließen, denn ich wüßte nichts Würdigeres und nichts Schöneres mehr zu berichten, es müßte denn sein über den boeuf gras, der seit gestern seine eigene Last qualvoll durch die Straßen von Paris

schleppt, und wie man mir versichert, heute auf dem Pont neuf nach einer eigens zu diesem Zwecke komponierten Quadrille Musards tanzen wird. — Sie sehen, auch da kommt mir die Musik wieder zwischen die Feder; ich versichere Ihnen, man kann ihr in Paris nicht ausweichen, und seien Sie daher zufrieden, sich an einen Musiker wegen Berichten gewandt zu haben, denn glauben Sie, Paris, wie es heute ist und wie es sich einzig einer deutschen Seele zeigen kann, kann nur dem Musiker ganz verständlich und klar werden.

Nächstens ein Weiteres mit und vielleicht auch ohne Musik von

Ihrem

Richard Wagner.

Pariser Amüsements.

Am 1. März 1841 übersandte Wagner diese Satire zusammen mit drei französischen Romanzen an den ihm befreundeten Herausgeber der Zeitschrift „Europa", August Lewald, mit der Bitte, sie so bald als möglich zu veröffentlichen. „Zu meiner Schande muß ich gestehen, daß ich Sie darum weniger aus Eitelkeit, als — aus Geldnot angehe. Ein Schelm, wer sich besser gibt, als er ist — — mich hat man hier so zugerichtet." Als Verfasser zeichnete V. Freudenfeuer, ein Pseudonym, das ihm wohl bitterster Galgenhumor eingegeben haben mag.

Zur Erklärung von Einzelheiten sei angefügt, daß unter Polichinell das Kasperle-Theater zu verstehen ist, für das Wagner immer große Vorliebe hegte, daß Julia Grisi eine gefeierte Sängerin in Paris — Wagner nennt sie einmal „das schönste, reichbegabteste Weib" — und Loïsa Puget als Verfasserin ungezählter Lieder und Romanzen damals sehr populär war.



Seit dem März ist der Pariser Winter zu Ende. Die mildesten Lüfte, die wärmsten Sonnenstrahlen bekämpften frühzeitig und mit siegendem Mute die ungeheuren Müffe und Pelzverbrämungen der schönen Kleiderwelt von Paris, und machen den Boulevard des Italiens, den Garten der Tuilerien und der Champs Elysées zum Kampfplatz, auf dem sich die bunten Legionen drängen, die Paris bei schönem Wetter schlagfertig zu stellen weiß. Von neuem springen kräftiger als je die großen Fontänen des Konkordienplatzes, schweigsam und traurig imitiert von den allerneuesten Springbrünnchen zu Seiten der breiten Fahrstraße der elyseischen Gefilde; wütender als je tobt Polichinell in seinem Kasten, und hat sich jetzt sogar ein ganz neues Theater gegründet, in welchem feiner Dialog und edle Sitte eingeführt worden, und welches mit stolzen Buchstaben den Titel „Théâtre de Guignac" trägt.

Nichtsdestoweniger dürft ihr aber keineswegs glauben, der Pariser Winter sei in Wahrheit zu Ende. Mögen euch jene Lüfte, jene Strahlen nicht verführen, das Reich des großen, mächtigen, allgewaltigen Winters verbannen zu wollen! Dieser Winter ist aber der Sommer von Paris; er ist's, der die eigentlichen Blüten, Düfte und Strahlen bringt, — er ist's, der den Parisern jenes wundervolle Rauschen, jenes sanfte Säuseln zu Ohren führt, das ihr anderen Menschen und Bewohner dieser Erde nur in den Hainen oder am Bache vernehmt; — er ist's, der hier die munteren Lerchen, die pathetischen Nach-

tigallen und Gott weiß, was für Vögel alle noch singen läßt, denn ich wiederhole euch, — er ist der Sommer von Paris.

Um diesen Sommer aber kennen zu lernen, müßt ihr notwendig in die Salons der großen Welt, zu den Italienern, in die Große Oper oder mindestens in den Konzertsaal des Herrn Herz gehen, — denn auf den Straßen könnte es begegnen, daß ihr die armen Leute ebensogut frieren sehet, wie bei euch, — ganz wie bei euch. Dort aber werdet ihr die schönsten Blüten, verfertigt von den geistreichsten Händen der gelehrigsten Schülerinnen des großen Paul de Kock, im schwarzen Haar der Schönen erblicken; dort werden die üppigsten Düfte, die je dem Laden eines Parfümeurs entquollen, eure Sinne berauschen; dort werden euch die Strahlen wärmen und zünden, die aus den bewußtvollsten Augen so mancher Sonne der Salons zu euch dringen; dort werdet ihr das wundervolle Rauschen und Säuseln der Bäume und Blätter eurer Haine in dem ungleich mystischeren Rauschen und Säuseln des kostbarsten Atlas und der graziösesten Bänder vernehmen, die je aus Lyon und Lille anlangten; dort werdet ihr die munteren Lerchen, die pathetischen Nachtigallen und die tausend anderen Vögel in ihrer höchsten, gottähnlichsten Vervollkommnung hören, denn dort sollt ihr — ach, wie ich dahinschwelge! — die göttlichsten Sänger von Profession und die adligsten Dilettanten von Gottes Gnaden hören!

Diesen Sommer zu verlängern oder zu verkürzen — sehet ihr — steht aber nicht in unseres Schöpfers Macht; hier gelten nicht die weisen Gesetze für Störche und Kraniche; hier schloß die Natur andere Konventionen, und kein Papst, kein Kaiser, keine noch so heilige Allianz kann sie vernichten. Erst, wenn der letzte Storch dieses Sommers nach seiner zweiten Heimat zog, das heißt hier-

zulande: wenn der letzte Italiener nach London ging, — bricht ein trauriger Spätherbst an, wo zwar vereinzelt hier und da ein noch nicht flügger, zurückgebliebener Kranich seine seltsamen Kapriolen zur Schau trägt, wo noch tiefbedeutsam hin und wieder ein wunderbares Rauschen der goldenen Blätter jener ehrwürdigen Eiche, die man im Saale des Conservatoires pflanzte, eine treue Schar der Eingeweihten an sich zieht, — wo jene Düfte und Blüten aber sichtlich und fühlbar dahinsterben und nicht eher wieder erwachen, als bis die geliebten Störche wiederkehren. Da flieht alles und überläßt die heißen Straßen dem „Winter des Pariser Mißvergnügens“; dann mögen die Zurückgebliebenen Revolution machen, den friedlichen Guizot absetzen, den kleinen, streitbaren Thiers auf den Kriegsschild heben und tausend andere Dinge zum Zeitvertreib im Pariser Winter vornehmen; — sie, die hohe herrliche Welt im Samet und Atlas, Duft und Blüte — kehrt nicht eher wieder, als bis die erste Nachtigall sie lockt, die erste Lerche ihr Air varié schwirrt, denn ihr müsset wissen, diese hohe Welt ist romantisch, und kann ohne Nachtigall und Lerche nicht leben.

So seht ihr denn, wie es diese gottlosen Franzosen treiben! — Ihren unanständigen republikanischen Kalender hatte ihnen der kleine Mann von Marengo gestrichen; nichtsdestoweniger aber haben sie es verstanden, trotz des wachsamen Auges der verbündeten Mächte ihre Jahreszeiten ganz unmerklich dermaßen zu verdrehen, daß sie den Winter zum Sommer, und den Herbst zum Frühling gemacht. — Als ich noch in Rußland lebte, machte mich der alte Kalenderstil kaum so verwirrt, als diese heillose Pariser Einrichtung, so daß ich in diesem Augenblicke nicht recht weiß, soll ich von Sommerfreuden oder Winterergötzungen erzählen, wenn ich mir vornehme, ein flüchtiges Bild von dem zu entwerfen, was die nächstver-

gangenen Monate an meinen Augen und Ohren vorüberführten.

In der Tat, wenn ich unserer alten ehrlichen Sitte treu bleibe, wie soll ich z. B. von jenen schmucken Dirnen berichten, die ich im Monat Februar mit nackten Armen und bloßen Nacken auf den Boulevards spazieren fahren sah? Alles hat doch sein Ziel? Bettler ist man gewohnt, auch im Winter nackt zu sehen; — aber schlanke Mädchen mit Federhüten und goldenen Tressen auf den seidenen Röcken? — das ist zu viel! Da wird man irr im Monat Februar, bei acht Grad Kälte! — Es war zwar Karneval; — dennoch konnte ich das stoische Opfer dieser Damen nicht begreifen, da es im übrigen so wenig im Einklange mit der spärlichen Freude stand, die diesmal nur hie und da in dürftig-bunten Fetzen auf der Straße zum Vorschein kam. Der große Ochs, den man als Boeuf-gras umherführte, schien dieses Jahr wirklich alle roten Wämser und Schönheitspflästerchen verschlungen zu haben, die noch voriges Jahr ein stattliches Leben auf den Boulevards verbreiteten. Dazu war es rauh und garstig, und jeder zog es vor, die descente de la Courtille lieber im Théâtre des variétés anzusehen, als die Strapaze in natura mitzumachen.

Zu was überhaupt haben die Pariser nötig, einen Karneval zu feiern? Haben sie nicht Karneval und Spaß das Jahr über genug? Zu was sind ihre dreißig Theater da? Zu was ihre Sänger, ihre Minister, ihre Komponisten, Pairs, Virtuosen und Deputierten? — Mir kommt es vor, als ob dies alles nur zu ihrem Amüsement da sei. Kann sein, daß Louis Philippe und die Redakteure des „National“ es anders ansehen; — kann sein, daß Herr Guizot mit allen diesen Dingen soeben ein tiefes, metaphysisches Experiment vorzunehmen im Sinne hat; — ich und tausende werden aber nicht anders darüber urteilen können. — Oder sollte dem wirklich nicht

so sein? Sollten diesen Dingen Tiefen zugrunde liegen, die unser Auge nicht zu erfassen vermöchte? — Forschen wir!

Ihr Sänger, mit euch lasset uns anfangen! Da es zu lang werden würde, wollten wir der Reihe nach jedem der eben aufgezählten Dinge auf den Grund kommen, so lasset uns vorläufig nur eins um das andere herausheben, und ein Überblick zeigt mir, daß ich mit dieser Verfahrungsweise gerade auf Gegenstände stoßen werde, an denen sich meine Behauptung am leichtesten beweisen lassen wird.

Sagt mir ihr Sänger, wozu seid ihr in der Welt? oder eigentlicher, wozu seid ihr in Paris? Seid ihr da, um spekulative Philosophie zu treiben, oder um philosophische Spekulationen zu machen? — Du lächelst mir, feister Rubini, und schmunzelst mir ein unhörbares B zur Antwort! — Seht, wie er sich freut, daß die Pariser dieses B gar nicht einmal hörten und doch in Wonne darüber zerfließen! — Wisset, Rubini ist der Mann der negativen Spekulation: — er gewinnt für das, was er früher hatte und was er jetzt nicht mehr gibt. Je weniger er gibt, desto mehr erhält er; — je mehr er zu ahnen überläßt, desto größere Wunder gibt er den Leuten zu hören; je mehr er mit philosophischer Ruhe verschweigt, desto hinreißender amüsiert er das Publikum. Er ist ein großer Mann, — fett, wie es sich geziemt, und jedes Jahr vor dem großen Storchzuge nach England im Begriff, sich zurückzuziehen. Je mehr er sich zurückziehen will, desto rasender wird er gehalten, und zum Lohne wirft er dann jedesmal den Staunenden einen gewissen Triller auf A an den Kopf, daß allen Hören und Sehen vergeht.

Ich frage, ob dies kein Amüsement sei? — Rubini ist die Freudenkrone auf dem Haupte der Pariser Sozietät. Er wird einst gegen hundert Jahre alt und Marschall von Frankreich werden. Glücklicher Sterblicher, wer möchte

dies nicht auch? — O Rubini, göttlicher Meister, wen du zu deinem Adjutanten machtest!

Genug von ihm! Mir gehen die Augen über. Wer, wenn er nicht ein Adler, möchte länger direkt in die Sonne blicken? — Leb' wohl, strahle den glücklichen Engländern und mache sie vergessen, daß ihr Landsmann von den plumpen Amerikanern gehängt werden soll! Du allein bist dies imstande, denn du allein bist hinreißend genug, um deinetwegen einen Briten sich selbst aufhängen zu lassen! — Leb' wohl, du Inbegriff aller gelassenen Wonne, und laß dich ja in deiner schlafenden Ruhe nicht stören, wenn die Grisi auch noch so ungelassen ihr göttliches Feuer neben dir aushauche! Laß dich nicht hinreißen und bedenke, daß du mindestens noch fünfzig Jahre singen mußt, so lange nämlich, bis diese zerrissene Welt wieder in Rand und Band gebracht worden ist, bis Frankreich ruhig konstituiert und auf ewig mit England liiert sein wird; — denn bis dahin vermagst nur du dieses schwankende Gebäude vor einem frühen Umsturze zu bewahren! Leite dich Gott, — mit den Störchen sehen wir uns wieder! — Amen!

Ob es mir gelungen ist, den mächtigen Mann hiermit würdig genug zu besingen, kann ich selbst nicht beurteilen. Jedenfalls muß ich aber daran zweifeln, daß meine schwachen Phrasen dem Enthusiasmus gleichkommen könnten, den das verehrte Wesen unter den Parisern verbreitet und wie einen leuchtenden Kometenschweif jedesmal zurückläßt, wenn er dahin zog, wohin er unbequemerweise niemand statt seiner schicken darf, um die herrlichen Guineen einzustreichen, die nur seine mystische Kunst ihm gewinnen kann.

Ich mußte Rubini zunächst anführen, weil er der Typus, das Ideal alles hiesigen Gesanges, ja — aller hiesigen Kunst ist. Alles, was jetzt glänzt und entzückt, ging von ihm aus; er ist der Urquell alles Hohen und

Schönen, er ist das Nonplusultra der Sphäre, in der die Pariser Kunst sich bewegen, schwelgen und taumeln darf.

Wer ist Duprez? — Was machte sein Glück? Was vermochte die Pariser, ihm sein Schreien und Toben zu erlauben? — Daß er nebenbei auch verstand, die Augen zuzudrücken, nichts von sich hören zu lassen, und die Zuhörer in die Wollust der Ahnung zu versetzen. — Würdiger Schüler des großen Meisters mit dem feisten Antlitze, sei glücklich! Nach jenem bist du der erste. Du wirst den Orden der Ehrenlegion erhalten und Mitglied des Institutes werden. Willst du mehr? Willst du auch Marschall von Frankreich werden? Bedenke, daß du dazu hundert Jahre alt werden müßtest, und um dies zu werden, schreist du viel zu stark und viel zu viel!

In Wahrheit, Duprez ist zu einem jammervoll frühen Tode verurteilt. Er wird in seiner Jugendblüte sterben und mit Prunk auf dem Père-Lachaise beigesetzt werden. Dort über seinem Grabe wird man nachts im Mondenscheine entsetzliche, dumpfe Klagelaute vernehmen, stöhnende Ausrufungen, wie: — „Wehe, wehe dir, Auber! Wehe dir, Meyerbeer! Wehe dir, Halévy! Wehe euch, Cornets à piston! Wehe euch, ihr Posaunen!“ Ein weicher, sehnsuchtsvoller Nachhall wird sich dann folgendermaßen vernehmen lassen: „Heil, Heil dir, Rossini! Heil dir, dreimal Heil dir, Bellini! Heil selbst dir, Donizetti!“ und ein gebrochener Seufzer, ungefähr wie: „Marschallstab —!“ wird den schauerlichen Spuk schließen.

Mich jammert's in dieser Voraussicht des gräßlichen Endes eines noch so rüstigen Mannes, wie Duprez, eines Mannes von etwas über drei Fuß Höhe und einer äußerst gesunden Brust, mit einer Kehle von ungefähr neun Tönen Umfang. Mich jammert es, und doch weiß ich ihm nicht zu helfen, da er der Abgott des Publikums der Großen Oper ist. Und wisset ihr, was es heißt, ein solcher Abgott

zu sein? — Ich will es euch sagen: — Ein Abgott der Pariser Oper heißt das Opfer, auf welches eine furchtbare, nicht abzuschüttelnde Last gewälzt ist. Diese Last besteht in einer Claque, zusammengesetzt aus einer Unzahl von Menschen, die in der Kunst des Applaudierens erfahrener sind als andere; ferner, aus einer Presse, die des Morgens wie des Abends die pathetischesten und offiziellsten Hymnen und Lobespsalmen auf den Abgott singt; — endlich aus einem Publikum, dem alles in der Welt eher einfallen würde, als daß der Abgott gestern oder heute einmal sehr schlecht gesungen habe. — Ihr seht, diese Last muß einen armen Sänger, der doch nicht zu jener philosophischen Ruhe des großen Rubini gelangt ist, notwendigerweise derart erdrücken, daß sich ihm dann und wann die muntere Kehle zuschnürt und ein gräßliches Todesröcheln auspreßt. Ich sehe schon jetzt den Ärmsten oft nur mit Entsetzen an; die Augen sind ihm bereits weit herausgetreten: er wird sie bald nicht mehr zudrücken können, um das besprochene herrliche Manöver Rubinis zu machen. Ich sehe, wie gesagt, seinen frühen Tod voraus, welcher wahrscheinlich bald das letzte Amüsement sein wird, das er den Parisern macht. Da mich der Gedanke an den Tod eines unschuldigen Wesens aber stets trüb und traurig macht, so laßt mich nicht länger bei Duprez verweilen, sondern sehen wir lieber, was sich um ihn herbewegt!

Ich meine die Sängerinnen der Oper. Zunächst unserem Duprez erblicken wir auch eine dem nahen Tode Verfallene. Es schmerzt mich tief, dies so gerade heraussagen zu müssen; aber möge die Dorus-Gras ihre blonde Physiognomie in noch so zierliche, hingeschmolzene Fältchen legen, wenn sie zum siebenhundertsten Male die berühmte Stelle: „Robert, mon âme!“ singt, so muß ich, als in dieser Art von Diagnose Erfahrener, ihr doch notwendig das traurige Prognostikon stellen, daß es auch um sie bald getan sein werde. Jedoch wird sie lange noch

ihren Tod zu kaschieren wissen; sie wird längst ihr Testament vollstreckt sehen, ehe die Pariser ihr Hinscheiden gewahr werden. Noch lange wird eine Koloratur im mezza voce durch die Ränge der Oper dahinsäuseln, noch lange wird ein aimables Schluchzen sondergleichen an den feinen Pariser Ohren vorüberstreichen, denn keine weiß wie sie sanft zu säuseln und zu schluchzen, und mit einer scharmanten Koloratur die ganze verlorene Jugendfrische zu übertünchen. Und auch sie genießt das Glück, nie getadelt zu werden, denn auch sie ist ein wohlinstallierter kleiner Abgott, dem das Privilegium des Amüsierens unbedingt zugestanden ist.

Jetzt zu einer Lebenden! Dort im gelb und blauen Gewande der Jüdin erblickt ihr in der leidenden Recha die Jugend und Frische selbst. Sie ist eben neu einrangiert und heißt Katinka Heinefetter; sie ist schön, kräftig, gefühlvoll, hat großes Talent und eine mächtige Stimme. Sie schwankt und ist noch nicht fertig: — ach, welcher Reiz in dieser Unfertigkeit! An dem Tage, wo man sie für vollkommen erklären wird, wo man an ihren Gefühlsmomenten, an ihren Ahnungsseufzern, an ihren schmacksamen Koloraturen, an ihren kecken Intonationen nicht das mindeste mehr auszusetzen haben wird, kurz — wenn auch ihr das unbedingte Privilegium des Amüsierens zugeteilt sein wird, dann — wird auch sie dem Tode nahe sein. Gott schütze sie vor dieser banalen Vollkommenheit, die jedem Talente, gleichviel, welches sein eigentlicher Stempel sei, mit Gewalt aufgedrängt wird! Schon jetzt verstimmt mich oft jenes fatale französische Zittern mit den Händen, und folglich auch mit der Stimme, an ihr wahrzunehmen; es ist dies ein Manöver, das von jeder guten Sängerin gefordert wird; auch die Heinefetter hat sich dieser Forderung gefügt, — man amüsiert sich dabei. In Wahrheit, sie zittert, und hat gleich die arme Jüdin Grund und Anlaß genug dazu, so wollte mir es doch

bei der Heinefetter nicht behagen, wahrscheinlich, weil ebenso und an denselben Stellen bereits die Falcon, die Stoltz und die Nathan zitterten:

„Es erben sich Gesetz und Rechte usw."

Im übrigen hat Halévys Werk sich wirklich vortrefflich gehalten. Wenn allen glänzenden Erscheinungen der neueren französischen Schule durch ein gar zu schnelles und angreifendes Blühen der Glanz bereits scharf abgestreift worden ist, — wenn wir selbst Meyerbeers ewigen „Robert" nur noch im völlig verwischten und fast farblosen Gewande erscheinen sehen, so scheint das große Kostüm-, Ballett- und Dekorationskleid der „Jüdin" immer neu bleiben zu wollen. Wer diese Oper zuvor nur hier und da in Deutschland gesehen, hat gewiß nicht begreifen können, wie sie es angefangen, die Pariser zu amüsieren? Das Rätsel löst sich von selbst, wenn man die Pariser Gardine sich heben sieht. Da, wo wir in Deutschland uns nur an den kräftigen Zügen der Komposition begeistern, hat der Pariser ganz andere Dinge zu tun. Für wie lange Zeit hat der französische Dekorationsmaler und Maschinist nicht die Aufmerksamkeit und Neugierde des Publikums der Oper zu spannen und zu beschäftigen gewußt! In Wahrheit, wer jene Dekorationen sieht, bedarf langer, anhaltender Forschungen, um die tausend Partikularitäten der szenischen Ausstattung zu ergründen. Wer ist imstande, in einem flüchtigen Überblicke die seltsamen, üppigen Kostüme zu verstehen? Wer begreift sogleich die mystische Bedeutung der Balletts? — Wirklich, dieser Anziehungsmittel bedarf es aber, um den Parisern mit der Zeit den gehaltvollen Wert einer originellen Schöpfung zu erschließen; denn ich sage euch, vor allen Dingen wollen sie amüsiert sein, schlechtweg amüsiert.

Leider wollen aber auch ihre Dichter und Komponisten sich beizeiten amüsieren. In Paris heißt es: einen großen Sukzeß gewinnen, und dann ein gemachter

Mann von Kredit und Renten sein! In der Tat, soll man es jenen, die endlich diesen großen Sukzeß gewonnen, verargen, wenn sie nachher auch an Amüsements denken? Wißt ihr, was es heißt, diesen Sukzeß gewinnen? Es heißt, die schönsten Kräfte, die kräftigsten Jahre eines Künstlerlebens in Nöten, Sorgen, Mühen, Qualen, Hungern und Verzehren zugesetzt haben. Ihr kennt jene Leute alle erst, nachdem sie gesiegt haben; könnt ihr euch aber die Erschöpfung vorstellen, mit der sie endlich an jenen Sieg gelangten? Wahrlich, bei einiger Humanität kann man es ihnen nicht verdenken, wenn sie am Ziele auch auf Ruhe bedacht sind, und diese Ruhe heißt bei den Parisern — Amüsement. Ist dieser große Sukzeß, dessen Erstrebung ihre Jugend verzehrte und ihre Wangen bleichte, erreicht, so nimmt allerdings alles eine andere Gestalt an: der Künstler wird Rentier, der Stoiker Epikuräer.

Man sehe Dumas und Auber an, welches Handwerk treiben sie jetzt? — Sie sind Bankiers, besuchen die Börse und langweilen sich über ihre eigenen Stücke und Opern. Der eine hält sich Maitressen, der andere Pferde. Braucht er Geld, so greift er zur wohlgeübten Schere seines Talentes und schneidet ein Stück oder eine Oper von dem allgemein akkreditierten Staatspapiere seines Renomee ab, ganz wie jeder andere Rentier seine lieben Coupons, schickt es in das Theater statt auf die Bank, und amüsiert sich.

Das eigentliche Glanz- und Leitgestirn in dieser Sphäre ist nun entschieden der große Scribe. Von ihm dürfte ich eigentlich unmöglich anders reden, als in begeisterten Versen, oder zum mindesten müßte ich auch an ihn eine Hymne richten, wie an den göttlichen Rubini. Diese Hymne müßte ungefähr so anfangen:

„Dir, hoher Schreibegott, schaffender Genius sondergleichen, Selbstherrscher aller Theater von Paris, Mann der unerschöpflichen Renten, Ideal der wöchent-

lichen Produktionskraft, dir ertöne mein ehrfurchtscheues Lied!“

Da ich jedenfalls aber die Phrase mehrere Male von neuem aufnehmen müßte, um noch unzählige und unerläßliche Anrufungen anbringen zu können, so lasse ich, aus Furcht, zu ermüden, hier meine Hymne aus. Es sei mir jedoch erlaubt, wenigstens in Prosa meine Bewunderung und staunende Verehrung für den großen Mann auszudrücken!

Ihr wißt, wer Scribe ist; seine sämtlichen Werke sind erschienen, man kann also nicht mehr zweifeln, er ist ein großer Dichter. Er ist aber noch mehr: er ist der Inbegriff aller Amüsierungskraft und hat sich die auffallendsten Verdienste um seinen Hausstand erworben, dem er mit musterhafter Emsigkeit vorsteht. Sein Hausstand ist aber die Masse der Pariser Theater. In diesem Hausstande empfängt er alle Abende Paris, und versteht einen jeden zu unterhalten, wie er es verlangt: die prunkende Dame, den erschütternden Lion führt er in den Salon — die Große Oper; dem intriganten Diplomaten erschließt er das Bibliothekzimmer — das Théâtre français; den kleinen Musiksalon — die Opéra comique — öffnet er der anspruchsvollen Bourgeoisie; das Konversationszimmer — das Vaudeville — dem geschwätzigen Epicier, — ja leutselig geleitet er die Grisette und den Gamin dicht neben sein Arbeitskabinett — in das Gymnase und das Ambigu comique. Ihr seht, welcher ausgedehnte Hausstand; und was das wunderbarste, überall ist er zugegen, überall unterhält er, überall amüsiert er über die Maßen!

Es ist erstaunlich! Euch schwindelt der Kopf? — Seht, wie ruhig, wie gefaßt der des großen Mannes dabei bleibt! Mit freundlicher Würde eilt er von einem zum andern, fragt ihm seine Bedürfnisse ab, wie der beste Garçon der Restaurants, serviert augenblicklich und

prompt und streicht bescheiden das kleine Trinkgeld ein, das ihm in den herrlichen Tantiemen gewährt ist.

Ungeachtet dieser einnehmenden, behaglichen Ruhe in der Haltung des Mannes werdet ihr dennoch versucht sein zu glauben, daß er nach den Anstrengungen eines solchen Gesellschaftsabends andern Tags unendlich fatigiert sein müsse? — Gehet hin, besuchet ihn des Morgens um zehn Uhr und ihr werdet staunen! —

Ihr erblickt ihn in einem höchst behaglichen, seidenen Schlafrocke bei einer Tasse Schokolade. Er bedarf allerdings dieser kleinen Erquickung, denn soeben stand er vom Arbeitstische auf, wo er bereits seit zwei Stunden seinen Hippogryphen durch verwegene Ritte in jenes romantische Wunderland, wie es euch aus des großen Dichters Werken entgegenlacht, heftig strapaziert hat. Glaubt ihr aber, daß er bei der Schokolade eben wirklich ausruhe? Seht euch doch um, und ihr gewahrt in allen Ecken des eleganten Zimmers, auf allen Stühlen, Sesseln und Diwans Pariser Schriftsteller und Komponisten. Mit jedem dieser Herren ist er soeben in einem wichtigen Geschäfte, welches bei anderen Leuten nicht die geringste Unterbrechung vertragen würde; mit jedem von ihnen brütet er soeben den Plan zu einem Drama, einer Oper, einem Lustspiele oder einem Vaudeville aus; mit jedem erfindet er soeben eine nagelneue Intrige, mit diesem knüpft er einen unauflöslichen Knoten, mit jenem ist er im Begriff, die künstlichste Konfusion zu entwirren; mit dem einen berechnet er eben den Effekt der haarsträubendsten Situation einer neuen Oper, mit dem andern ist er seit einer Sekunde über eine Doppelheirat einig geworden. Dabei ist er zugleich damit beschäftigt, eine Unzahl von reizend stilisierten Billetten an diese und jene Klienten zu schreiben, diesen und jenen mündlich abzufertigen und fünfhundert Francs für einen jungen Hund zu bezahlen. Während dem allen sammelt er aber auch noch Stoffe für seine nächsten Stücke,

studiert mit einem flüchtigen Lächeln die Charaktere der eben angemeldeten und abgefertigten Fremden, ordnet sie in einen Rahmen und macht in fünfzehn Minuten ein Stück, von dem noch niemand etwas weiß.

Auch ich glaube ihm eines Tages auf diese Art zum Stoff geworden zu sein, und es soll mich sehr wundern, wenn wir nicht nächstens ein Stück sehen werden, in welchem meine traurige Verwunderung über den kostspieligen Kauf des jungen Hundes der Gegenstand einer wichtigen Situation sein wird.

Ihr seht und könnt euch ungefähr einen Begriff davon machen, was Scribe ist! Wenn er stirbt, wird mit ihm eine merkwürdige, wunderbare Routine sterben, denn kein anderer wird imstande sein, da in ihr fortzufahren, wohin er gekommen war. Seine Kunst wird aufhören, wie die napoleonische Herrschaft: tausende werden nicht verstehen, einzeln die Fäden zu ergreifen, die der Machthaber allesamt in einer Hand hielt.

In der Tat, Scribe hat es weit gebracht; er ist die unerläßliche Bedingung alles Glückes, alles Rufes, alles Reüssierens, aller Ehre, aller Einnahmen — namentlich für Komponisten; wer ohne ihn eine Oper schreiben wollte, stürzte sich in sein offenbares Verderben; und ist einer ja so weit verführt worden, ein Buch von anderen Autoren zu komponieren, so sucht er wenigstens in der Regel seinen Fehler dadurch wieder gut zu machen, daß er demütig Scribe ersucht, seinen Namen noch an die Spitze derer der anderen Autoren zu stellen, und dafür gütigst die Hälfte der droits d'auteur anzunehmen. Gewöhnlich tut er's.

Ohne Scribe keine Oper, kein Stück — kein wahres Amüsement. Und glaubt ihr, daß er daraus etwa keinen Vorteil zu ziehen verstehe? O, er ist der Gesegnetste von allen! Er läßt sich die Erfolge bezahlen, die andere erkämpften, und, wenn gleich jeder überzeugt ist, daß z. B.

die Musik des „Robert“ mehr wert sei, als der Text, so weiß doch auch jeder, daß Scribe mehr als Meyerbeer mit dieser Oper einnahm!

Doch, geraten wir nicht in düstere Partien des großen Freudengebäudes! Lüften wir nicht den Schleier von so manchem wunderbaren Geheimnisse, das die Götter so gnädig bedecken mit Wonne und Glanz! — Ein Blick in den Tuileriengarten oder in einen Konzertsaal, und jeder trübe Anflug wird sogleich verscheucht. Da stoßen wir nirgends auf Unglück oder Trübseligkeiten; nichts wie geputzte, behagliche Menschen; denn ihr wißt, Ungeputzten und Elenden ist hier wie dort der Eintritt verwehrt. Und das mit Recht, denn Pariser Freuden und elegante Toiletten ist ganz ein und dasselbe, und wo diese Harmonie gestört wird, da muß es notwendig Kontrast, Konflikt und endlich Revolution geben. Solchen Übelständen vorzubeugen und die elegante Welt so viel und so exklusiv wie möglich zu vereinigen, sie mit Genüssen zu überschütten und somit immer mehr an die amüsante Gewohnheit des Bestehenden zu fesseln, ist daher eine Hauptmaxime der gegenwärtigen Regierung. In diesem Sinne hat Louis Philippe es für notwendig erachtet, durch eine geheime Ordonnanz ebensoviel Konzerte, Matineen und Soireen anzuordnen, als es Stunden des Tages gibt. Ehe ich durch notwendige Schlußfolgerung auf diesen geheimsten und höchsten Grund verfiel, konnte ich mir mit nichts jene enorme Erscheinung erklären; denn, von der Unterhaltung abgesehen, ist dabei die Fatige des Publikums groß.

Ihr müßt wissen, worin ein solches Pariser Konzert besteht: eines Programmes bedarf es dazu nie, denn ihr hört stets dasselbe und in derselben Reihenfolge. Nur müßt ihr beobachten, daß im ganzen die Konzerte sich in drei Rangordnungen teilen, und diese in dem Range der Sänger bedingt sind, welche darin mit-

wirken. Laßt uns von der untersten oder dritten beginnen:

Diese werden gewöhnlich von den Unglücklichen veranstaltet, die hierher kommen mit der Absicht, Paris zu erobern, sich in der Regel aber mit einem au cinquième im Faubourg St. Denis oder St. Martin begnügen. Es sind dies gemeinhin Klaviervirtuosen, junge Leute von zwölf bis vierundzwanzig Jahren, die sich mit vieler Emsigkeit das große Pariser Exerzitium einstudierten, und Jahre lang auf ihr Konzert lossteuerten. In diesen Konzerten singen gewöhnlich die zweiten Preise des Conservatoires, kaum des Namens wert, und Herr Boulanger, Privattenorist, kaum der Beachtung wert. Man singt: „Robert, mon âme!“ und Romanzen von Demoiselle Puget; das Publikum hat Freibillette, ist bescheiden und amüsiert sich.

In der zweiten Rangordnung stehen die Konzerte, welche das Heer der Lehrer gibt. Diese Lehrer sind gemeinnützige Klaviervirtuosen von angehender Bildung; sie sind Verfasser der Fantaisies brillantes, der Mosaiques und der Airs variés, die jedesmal im Gefolge einer neuen Oper erscheinen. Sie sind gewöhnlich spirituell, und geben gute Stunden. Hier hört man die Nau und die Dorus-Gras, sehr nennenswert, Dupont und Alizard, beachtenswert. Sie singen: „Robert, mon âme!“ und Romanzen von Demoiselle Puget. Das Publikum besteht aus Schülerinnen und deren Verwandten, hat bezahlt, bildet und amüsiert sich.

Den ersten Rang nehmen die Konzerte der Virtuosen von Renomee ein; ihre Ankunft in Paris ist gewöhnlich in den musikalischen Zeitungen annonciert, sie heißen „célèbres“ und machen Ansprüche. Sie spielen bald auf dem Klavier, bald auf der Violine und werden in der Regel empfangen. In ihren Konzerten lassen sich hören die Dorus-Gras und die Garcia-Viardot, aus-

gezeichnet! Masset und Roger, vortrefflich! Man singt: „Robert, mon âme!" und Romanzen von Demoiselle Puget. Das Publikum hat Queue gemacht, zerfließt und amüsiert sich.

Wie es nun aber immer noch Dinge gibt, die über alle Rangordnung erhaben sind, so gibt es hier auch Konzerte, die selbst über denen des ersten Ranges stehen. Diese werden von den Journalen gewöhnlich „les plus beaux et les plus brillants de l'année" genannt, finden entweder zu einem edlen Zwecke statt, oder sind von einer der musikalischen Zeitschriften veranstaltet. In ihnen wird alles angehäuft, was Paris nur irgend von Anziehendem und Entzückendem besitzt, und um ihnen den Stempel des Nonplusultra aufzudrücken, singen sämtliche Italiener mit. Da taumelt man denn von Begierde zu Genuß, und im Genuß verschmachtet man vor langer Weile. Da erfährt man außer „Robert, mon âme!" noch die allerneuesten Arien aus Rossinis Donna del lago; ein Phänomen treibt das andere vom teppichbelegten Tritt, ein Virtuos entreißt dem andern die Geige oder das Piano; der Beifallssturm, der den letzten entließ, geht in den Empfang des nächsten über, „alle Menschen werden Brüder", bis man endlich nicht mehr singen, nicht mehr spielen hört. Dabei muß man bemerken, daß die Eleganz des Publikums bei diesen Konzerten auf dem Kulminationspunkt steht, denn wenn die Italiener singen, sind Sammet und Atlas die allerordinärsten Stoffe, Patschuli und Portugal die allergemeinsten Parfüms. In den Journalen werden dergleichen Versammlungen dann im Übermaß des Entzückens „aristokratischer als aristokratisch" genannt, und russische Fürstinnen spielen in ihnen die Hauptrolle.

Ihr seht, in welcher Sphäre der Virtuose lebt; allerdings nimmt auch hier die Sängerwelt den ersten Rang ein, nichtsdestoweniger verbleibt sie doch im eigentlichen Pacht der Virtuosen. Sie glänzen als Konzertgeber an der

Spitze der Affichen und die Feste selbst nennen sich nach ihnen. Gewöhnlich trägt der Pariser Virtuos langes Haar und pflegt einen sorgsamen Bart, was unendlich wichtig ist, da beides ihm als Unterscheidungszeichen vom Sänger dient, welcher gewöhnlich in einer phantastischen Spießbürgerlichkeit erscheint.

Von der entschiedensten Wichtigkeit ist die Erscheinung und das Wirken des Virtuosen in den Salons der höheren Welt, denn er ist dort gemeiniglich der einzige Mann von Profession. Die Sänger des Salons bestehen gewöhnlich aus Dilettanten, oder richtiger, aus Dilettantinnen, deren es sehr viele gibt, da es allen leicht erscheint, im Gesang zu dilettieren. Sie singen meistens Romanzen von Demoiselle Puget; einen besonderen Hang zur Schwärmerei verraten sie jedoch dadurch, daß sie vorzüglich gern religiöse Sachen singen, als da sind: kleine Ave Marias oder à la vierge — schlechtweg — in zwei- bis dreistimmigen, am liebsten aber in einstimmigen Chören. In der Tat wird der Salon dadurch oft zum Beetsaal, und dieser Drang ist gewöhnlich so tief und so wahr, daß man dabei auf alle irdischen Genüsse, als Tee und sonstige Erfrischungen, mit strenger Abstinenz verzichtet. Wer daher eben mit weltlichen Gesinnungen und Begierden einen solchen Salon betritt, sieht sich gewöhnlich zu einer trüben Entsagung genötigt; alles drängt ihn nur auf Genüsse einer höheren Sphäre hin. In der Tat macht denn aber auch ein solcher frommer Gesang einen wahrhaft verklärenden Eindruck, denn in der Regel läßt er sich vernehmen, wenn eben die Qual und Not auf dem höchsten Punkt ist; wenn die furchtbare Presse der Salongäste sich zum verderblichsten Knäuel zusammengedrängt hat, wenn die Hitze auf dem Grad der lybischen Wüste angelangt ist, da ertönt dann plötzlich solch ein inbrünstiges Gebet zur Jungfrau, von unsichtbaren Dilettanten angestimmt, denn aus dem entsetz-

lichen Gedränge vermag, außer den Allervordersten, sie kein Sterblicher zu erblicken. Die Wirkung ist gewöhnlich unbeschreiblich, wenn jene süßen ein- oder zweistimmigen Akkorde in sanfter Zerknirschung über die Häupter der in Todesnot betenden Menschheit dahinziehen; viele entwinden sich dann in der Regel dem Knäuel und entschließen sich auf der Straße, bessere Menschen zu werden. Die zurückbleibenden, hartnäckigeren Sünder bedürfen aber noch anderer Offenbarungen und erwarten deshalb mit Obstination eine Romanze von Demoiselle Puget; ist diese vorgetragen, so geht gewöhnlich wiederum ein großer Teil von ihnen in sich und davon. Für den Rest sorgt der Vituos!

Auch mir hat man den Rest gegeben, ich kann nicht mehr! — — Wer, wenn er nicht ein Pariser, ertrüge länger diese Last von Genuß und Amüsement! Denn, glaubt mir, ich habe euch noch viel verschwiegen; ich habe von diesem und jenem noch nicht gesprochen, was zum Pariser Vergnügen, wie Brot zu eurer Haushaltung gehört. Indes, alles hat seine Grenzen, und wer kein Landgut besitzt, um sich dort von den Genüssen eines Pariser Sommers ausruhen und wiederherstellen zu können, muß sich eines großen Teiles derselben, als da sind: Bälle, Demoiselle Rachel, Bois de Boulogne usw. notwendig enthalten. Ein einziger Ball der Zivilliste ist ja imstande, einen armen Ausländer von mittelmäßiger Genußkraft zu ruinieren; sollte ich also wohl gar noch von den Opernbällen mit ihren bedeutungsvollen Kontretänzen und Höllengaloppaden sprechen? Darüber kann nur ein Franzose berichten, denn allein ein Franzose ist imstande, da zu genießen, wo wir nur anstaunen.

Sicher wird ein jeder, der meine logischen Schlüsse mit hinreichendem Scharfsinn verfolgt hat, zugestehen, daß, worauf es hier hauptsächlich ankam, die Pariser keines Karnevals bedürfen. Wenn ich nicht vorauszusehen glaubte, daß

dieser Karneval im Begriffe stehe, eine mystisch-religiöse Bedeutung zu erhalten, und ich nicht jede Annäherung an Religion für den französischen Charakter sehr zuträglich hielte, so würde ich, da ich nun einmal mit Louis Philippe sehr gut stehe und er mir öfter eine freimütige Äußerung meiner Bemerkungen erlaubt, diesem in allem Ernste den Vorschlag machen, den sterbenden Karneval auf den Straßen vollends ganz abzuschaffen.

An sonstigen Vergnügungen fehlt es, wie gesagt und gezeigt, nicht, und wer seinen Landsitz im Rücken hat, darf sie ungescheut genießen. Darum denkt an einen Landsitz, wenn ihr nach Paris kommt!

II. Bericht an die Dresdener Abendzeitung.

Auffallen muß hier vor allem Wagners Ausfall — im dritten Bericht wird er sogar noch verschärft — gegen Liszt, den „Bankier“. Im April 1840 hatte Wagner, der damals gerade in größter Notlage den „Rienzi“ beendete, den gefeierten Virtuosen durch Schlesinger kennen gelernt. Er hatte sich von seinem Besuch bei Liszt sehr viel versprochen. Dieser war ihm auch liebenswürdig entgegengekommen — das war aber alles gewesen. Der unbekannte junge Musiker mußte in der ungeheuren Zahl der sich stündlich an Liszt herandrängenden Besucher verschwinden. Wagner fühlte instinktiv einen Haß gegen den vom Glück begünstigten Künstler in sich aufkeimen, und seine Gereiztheit machte sich in den nächsten Jahren in mehrfachen abfälligen Bemerkungen über ihn Luft. Erst 1848 sollten sich die beiden näher kennen und lieben lernen. [Ausführlicheres siehe Kapp: R. Wagner und Franz Liszt. Eine Freundschaft. Berlin, Schuster & Loeffler.]



Paris, den 6. April 1841.

Es gibt trübe Tage im Leben des Pariser Publikums, — schmerzensreiche, schicksalsschwere Tage — Tage, an welchen es tief und erschütternd die Wahrheit jener peinlichen Lehre von der Vergänglichkeit alles Schönen und vom Wechsel alles Amüsanten fühlt. An solchen Tagen dauert mich das Pariser Publikum, und ungesehen wein' ich ihm oft eine mitleidsvolle Träne; und wer sollte nicht weinen, wenn er den Jammer solcher Tage erlebt! — Diese Tage sind aber gewisse Abende, die auf die ersten Frühlingstage folgen; sie sind notwendig und unvermeidlich, denn sie sind in der Natur aller Dinge begründet und durch die Gesetze alles Existierenden bedingt.

Ein solcher Tag war letzthin, als die Italiener ihre letzte Vorstellung gaben; sie sangen „Die Puritaner" und nahmen Abschied von der hohen Welt von Paris. Kein Geliebter wird schmerzlicher aus den Armen der Geliebten gerissen, keine Trennung zwischen Vater und Tochter, Mutter und Sohn geht zärtlicher und herzzerreißender vor sich, als wenn sich die Italienische Oper aus den letzten krampfhaften Umarmungen der Pariser Sozietät losreißt. Als ich den Jammer mit ansah, ward mir weich ums Herz und im tiefen Mitgefühl richtete ich eine verwegene Frage an das Schicksal, ich frug: warum dieser Abschied? warum diese Trennung? — Da traf mein Blick, den ich schmerzlich nach oben richtete, auf Shakespeare — (denn auch er befindet sich unter den ausgezeichneten Dichtern, deren Porträts an der Decke des

Odeon angebracht sind); er sah mich düster an, wie wenn er eben den „Lear“ geschrieben hätte, und sagte zu mir: „Kühner Sachse, meinest du, wir Engländer wollten uns nicht auch amüsieren?“ — Ich verstand den Wink, seufzte und schwieg. Unmöglich aber konnte mein Herz anders, als — brechen, als ich des weiteren mitansehen und anhören mußte, was da vorging. Schluchzend und schmerzlich jubelnd begehrte alle Welt Andenken von den Scheidenden; Locken konnten sie unmöglich geben, denn trotz seines enormen Haarwuchses hätte selbst Rubini kahlköpfig von dannen gehen müssen, hätte er die Drängenden alle befriedigen wollen; man fand einen Ausweg und sang die himmlischsten Arien und Duette von der Welt mit einem Ausdruck, mit einer Glut, daß der Jammer noch immer größer wurde: Männer rauften ihre Bärte aus, Damen zerrissen ihre köstlichsten Kleider; die eine Hälfte ward ohnmächtig, die andere warf Blumen. — — Ich weiß nicht, wie es endete; zu tief ergriffen verließ ich die Loge. Auf den Korridors sah ich die Bedienten und Jäger mit den atlassenen Mantillen und Burnussen auf den Armen! — die guten Seelen! auch sie weinten!

Glich der Eindruck dieses Abends dem wollüstigen Schmerzensrausche bei der Trennung Romeos und Julies in Bellinis Oper, wo man nicht weiß, soll man vor Schmerz jubeln oder vor Entzücken klagen, so verbreitete dagegen ein anderer Abend im Théâtre français einen mehr weichen, sentimentalen Eindruck. Es war an dem Abende, wo die Mars entschieden und definitiv Abschied nahm. War man auch an das Abschiednehmen der Mars gewöhnt, hatte man sich auch seit lange mit dem Gedanken vertraut gemacht, daß die gefeierte Dame wirklich eines Tages zum letzten Male auftreten könnte, — ja, lebten auch manche der Einbildung, sie habe schon lange zum letzten Male gespielt, so machte die endliche Entscheidung doch einen ungewöhnlich lebhaften Eindruck. Die Fran=

zosen sammelten sich an diesem Abende, wurden ernst, gingen in sich und warfen einen letzten prüfenden Blick auf ihre Vergangenheit. Sie konnten sich das Leben und Wirken der Mars nicht anders klar vor die Seele zurückrufen, ohne an die Restauration, das Kaiserreich, das Konsulat, die Revolution zu denken; ja, einige gerieten bis auf die Zeiten der Fronde und bildeten sich ein, schon damals gelebt und die Mars Komödie spielen gesehen zu haben. Als das Publikum daher von der Mars Abschied nahm, glaubte es auch von einer merkwürdigen Vergangenheit Abschied zu nehmen, und denkt der Franzose einmal an seine Vergangenheit, so wird er in der Regel ernst und solid wie ein Deutscher. Auf eine solche Stimmung versteht nun aber die Mars zu wirken, wie keine, und somit möge man sich den Eindruck vorstellen, den sie gerade an diesem Abend hervorbringen mußte. Er war groß, tief, sentimental, melancholisch, gerührt und — resigniert.

Auch die Intentionen der Rachel verbreiteten nicht geringe Bestürzung; auch ihre „letzten Vorstellungen" waren wiederholt annonciert. Einige glaubten, sie habe die Schwindsucht in dem Grade, daß sie nicht länger mehr an Racines „Verklärung" arbeiten dürfe; andere sahen die Sache, wie sie war; — es war ein Engagements-Konflikt. Es handelte sich um 5000 Francs zukünftiger Pension mehr oder weniger; — sie hat nachgegeben — Racine lebt wieder, und Viktor Hugo wird nächstens sterben.

Engagements- und Direktionsangelegenheiten dieser Art sind auch dem ungeheuren Pariser Publikum gewöhnlich von großer Wichtigkeit und erregen seine Teilnahme in nicht geringen Maßen; einem großen Teile desselben ist z. B. ein Direktionswechsel ganz von derselben Bedeutung wie dem übrigen eine Veränderung des Ministeriums. In der Tat hängt beides auch in der Regel genau zusammen.

Die Direktoren der Königlichen Thea-

ter, d. h. solcher, die einen bestimmten Zuschuß erhalten, als das Théâtre français, die Académie royale de musique, die Opéra italien, die Opéra comique und das Vaudeville, werden von der Regierung ernannt, um nach gewissen Statuten die Theater auf eigene Rechnung zu führen. Ein solcher Direktor hat daher natürlich einen guten Posten, und in der Vergebung desselben finden die Minister eine passende Gelegenheit, treue Dienste zu belohnen. Die Dienste, die hier einem Ministerium erwiesen werden können, bestehen fast ausschließlich in den Diensten der Presse. Hat ein Journalist konsequent und kräftig die Partei irgend einer bedeutenden Staatsperson eine Zeitlang genommen und gelangt diese Person dann zum Ministerium, so hat er begreiflicherweise Anspruch auf Dankbarkeit. Da heißt es denn: „Wähle dir eine Gnade!“ — und die gewöhnliche Antwort lautet: „Gib mir die große Oper!“ — denn jeder hält die Große Oper für den ergiebigsten Posten im Staate. Unglücklicherweise gibt es aber nur diese einzige Große Oper, — der verdienstvollen Journalisten jedoch eine ziemliche Anzahl, zumal bei dem häufigen Ministerwechsel; — Direktor kann doch auch nur einer sein, — wie daher den bisherigen verdrängen? In der Not wird zum Gelde gegriffen, — dem einen wird seine Stelle abgekauft, — für den andern wird eine ganz neue, ideale, noch nie dagewesene — als z. B. inspecteur des théâtres royaux— kreiert, — und der verdienstvolle Journalist wird Direktor der Großen Oper. Solche Arrangements gehen fast alle halbe Jahre vor sich, nämlich so oft ein neues Ministerium an das Ruder gelangt. Die Zeit der Herrschaft ist also kurz, und man kann sich vorstellen, mit welcher Emsigkeit die Leute darauf bedacht sind, ihre Angelegenheiten zu ordnen. Gewöhnlich sind sie gute Familienväter und ziehen sich nach der hastigen Verwaltung eines Jahres zurück, falls sie nicht zu Gesandten gemacht und endlich gar in das Ministerium gebracht werden. — Solche Fälle sind nicht selten, und es

hat sich vor nicht langer Zeit erst ereignet, daß ein eben ausgetretener Direktor der Oper, Herr Véron, mit einer wichtigen Mission nach London beauftragt wurde. Bei dieser Gelegenheit soll es ergötzlich gewesen sein, das Entsetzen der Engländer zu beobachten, als sie mit einem Operndirektor diplomatische Geschäfte abschließen sollten; sie konnten sich gar nicht anders vorstellen, als daß der Mann in Trikot und mit Federn auf dem Kopfe erscheinen würde.

Wie es unter diesen Bewandtnissen bisweilen um die Fortschritte der Kunst steht, läßt sich leicht denken. Jeder Direktor findet sich zunächst veranlaßt, die ihm anvertraute Kunstanstalt für eine Maschine zu halten, für eine Art von Schnellpresse, um so geschwind als möglich Geld zu pressen. Die Kasse ist die Hauptsache; sodann kommen die Sänger, unmittelbar darauf aber die Kostüme, die Tänzerinnen (von denen sie in der Regel am meisten verstehen), schließlich aber auch die Komponisten und Dichter. Die letzteren machen dem Direktor kein großes Kopfzerbrechen; die Auswahl ist leicht, denn es sind ihrer nur drei oder vier, die eben das Privilegium haben, z. B. für die Große Oper zu schreiben. Ruhig nimmt er hin, was ihm diese bieten, läßt Kostüme und Dekorationen machen; dann kauft er Renten und sucht das bestehende Ministerium aufrecht zu erhalten.

Haben ihm seine Komponisten nicht genug geliefert oder haben sie ihm verlegene Ware gebracht, die er trotz seines Scharfblickes nicht sogleich als solche erkannte, so greift der Direktor denn manchmal auch in den alten Partiturensack, und was er herauszieht, läßt er geben. Auf diese Weise kommen mitunter recht artige Sachen zum Vorschein, und einem wunderbar zuversichtlichen Griffe in jenen Sack hat man es wahrscheinlich zu verdanken, daß neuerdings unter anderem auch „Don Juan“ wieder gegeben wurde. Mit diesem unserm „Don Juan“ ging es mir sonderbar. Ich hatte Lust, ihn einmal wieder zu

hören, und war besonders darauf gespannt, ob mich die französische Aufführung mehr befriedigen würde, als die der Italiener, in der es mir immer vorgekommen war, als ob diese über alle Begriffe berühmten Sänger über alle Maßen schlecht sängen und spielten.

Was die Sänger, Tänzer und Maschinisten der Großen französischen Oper nun eigentlich alles mit unserm „Don Juan“ angaben, weiß ich in der Tat nicht mehr recht mich zu entsinnen; man sang, spielte, tanzte, maschinierte und dekorierte mit einem solchen Enthusiasmus, daß ich endlich darüber einschlief. Im Schlafe hatte ich einen Traum, und im Traume sah ich die beiden heillosen schwarzen Ritter. Die Geschichte von den beiden schwarzen Rittern muß ich hier aber notwendig zuvor erzählen, ehe mein Traum verständlich werden kann.

In einem kleinen Städtchen unweit meiner Vaterstadt sah ich einst eine Vorstellung einer privilegierten reisenden Theatergesellschaft an. Als das Stück beginnen sollte, hörte ich eine ziemliche Verwirrung auf der Bühne und bald unterschied ich den ängstlichen Ruf, wahrscheinlich des Direktors: „Der Eremit! Der Eremit! Wo steckt der Eremit?“ Als die polternde Ungeduld des Publikums immer zunahm, nahm auch jener Ruf einen fluchenderen Charakter an, als: „Wo Teufel steckt der Eremit? Der Kerl hat anzufangen! Schafft mir den verfluchten Eremiten!“ Eine Entgegnung ließ sich vernehmen: „Er sitzt noch draußen in der Schenke!“ Nach einem unaussprechlichen Fluche vernahm ich endlich den mit schneller Resignation ausgesprochenen Bescheid: „Die schwarzen Ritter!“ — Der Vorhang ging auf: von verschiedenen Seiten traten trotzig zwei schwarze Ritter auf; mit dem grimmigen Rufe: „Ha, das sollst du mir büßen!“ stürzten sie wütend auf einander los und schlugen sich auf das unbarmherzigste herum. Endlich erschien der Eremit, die schwarzen Ritter traten ab; so oft aber die Schauspieler

stecken blieben, so oft eine Verwandlung versagte, so oft die Liebhaberin beim Umzuge nicht fertig geworden war, kurz, so oft der reißende Strom der Aktion stockte, — so oft erschienen die unseligen schwarzen Ritter und stürzten mit der Drohung: „Ha, das sollst du mir büßen!“ übereinander her.

Seitdem sind mir diese schwarzen Ritter sehr oft wieder begegnet, zumal da, wo es sich um Kunstgenüsse handelte, und ich gestehe, daß mich stets ein tiefes Grauen erfaßt, wenn ich sie oft so unerwartet mir entgegentreten sehe.

Auch in dem Traume, den ich in der Pariser Großen Oper träumte, als ich (wunderbar ist es zu sagen!) über „Don Juan“ eingeschlafen war, erschienen mir die beiden schwarzen Ritter. Ihr Kampf war lebhaft und wurde immer erbitterter; diesmal schienen sie sich wirklich den Tod geschworen zu haben, und ich freute mich in meinem Innern, diese beiden Unholde nun auf immer los zu werden. Keiner von ihnen schwankte jedoch, keiner wich; keiner wollte sterben, wenngleich ihr Kampf eine solche Wildheit annahm, daß ich von den betäubenden Schlägen und dem entsetzlichen Lärmen erwachte und rasch auffuhr. — Das Publikum jubelte, die Ouverture zu „Wilhelm Tell“ war eben zu Ende.

Man sieht, welches Unwesen auch hier die schwarzen Ritter treiben: — der Sänger der Partie des „Don Juan“ war heiser geworden; die Ouvertüre und ein Akt des „W i l h e m T e l l“ mußten aushelfen. Mich hatte mein Traum angegriffen und ich ging nach Hause. —

In der Deputiertenkammer (ich meine die K o m i s c h e O p e r im Gegensatz zur Großen Oper, welche ehrwürdige Wortführer wie Mozart, Weber, Spontini usw. jetzt hinlänglich als Pairskammer charakterisieren — in der Komischen Oper also — regte es sich seit einiger Zeit fortwährend munter und lebhaft. Von H a l é v y s „G u i t a r r e r o“ hatte ich Ihnen letzthin berichtet und

es bleibt mir nur noch übrig, den Sukzeß desselben zu bestätigen. Diese Oper hat bei mir wieder von neuem meine Ansicht über die Natur und das Wesen der modernen französischen Komponisten bestätigt: — sie sind sämtlich aus der Schule der opéra comique hervorgegangen; von da haben sie ihre Leichtigkeit und Frische, ihre Neigung zur chansonartigen Melodie und ihre Keckheit in der Behandlung des Ensembles erhalten. Ihre Musik ist daher zunächst meist geistreiche Konversation, welche den Vorzug des Anständigen und des Populären vereinigt. Es war eigentlich nur eine Vergrößerung des Rahmens, keineswegs aber ein Verlassen des Terrains, als sich die Franzosen in das Gebiet der großen, tragischen Oper warfen; sie hatten auf jener, ihnen eigentümlichen Basis ihre Kräfte entwickelt, gebildet und gestärkt, und stürzten sich nun mutig auf das große Drama, und zwar mit derselben Energie, mit der ihre zärtlichsten Stutzer sich auf die Barrikaden von Paris warfen.

Am charakteristischsten zeigt sich, was ich sagte, an Auber; seine Heimat war und blieb immer die komische Oper; dort sammelte er die Kräfte, eine große Schlacht schlagen zu können und einen Sieg zu erfechten, wie „Die Stumme von Portici". Halévy bildet jedoch entschieden eine Ausnahme, denn noch zeigt nichts an, daß er die französische Schule auch für andere umgedreht habe. Sein schaffender Impuls ging jedenfalls von der Großen Oper aus; sein ganzes Wesen und die kräftige Mischung seines Blutes stellten ihn unmittelbar auf den großen Kampfplatz und verhalfen ihm darauf sogleich zu einem Siege. Leider war er aber dabei zu schnell fertig geworden; es schien, als ob er keine Vergangenheit gehabt hätte, und, um diese gleichsam noch nachzuleben, stieg er nun erst in die Wiege der französischen Musik hinab. In Wahrheit fand er sich in der komischen Oper schwer zurecht; um leicht und elegant zu erscheinen, glaubte er

sich bemühen zu müssen, oberflächlich und fad zu werden; er ward flüchtig aus Grundsatz und trug diese Flüchtigkeit leider auch auf sein altes Terrain mit zurück; in „Guido und Ginevra" wird sein Kampf zwischen Leichtfertigkeit und Gediegenheit widerlich.

In neuester Zeit scheint Halévy wirklich auf dem Wege zu sein, den gewöhnlichen französischen Bildungsgang nachzuholen; seine Kräfte haben sich mehr auf die komische Oper konzentriert; der „Guitarrero" ist ein Beweis, daß er es redlich meint und sich zu Hause fühlt. Wer weiß, ob er nicht, wie Auber, nun erst den eigentlichen Angriff von der opéra comique aus vorbereitet. In seiner eben für die Académie beendigten großen Oper „Le chevalier de Malte" soll sich Vortreffliches befinden.

Auch Auber, dem das Opernkomponieren zur Gewohnheit geworden ist, wie einem Barbier das Einseifen, hat sich in der opéra comique wieder vernehmen lassen; oft läßt es aber der große Meister jetzt nur beim Einseifen, mitunter auch bloß beim Schaumschlagen bewenden; sein schönes, scharfes Messer, so blank es auch ist, fühlt man nur noch selten, und setzt er es an, so passiert es, daß er dann und wann eine Scharte daran nicht bemerkt und, ohne es zu wissen, daher entsetzlich rauft. Auf diese Art kommt das Publikum oft mit langem Bart wieder aus der Barbierstube zurück, und es bleibt ihm nichts übrig, als den Seifenschaum wieder abzuwischen, wenn man nicht warten will, bis er, so wohlriechend er ist, von selbst verfliegt, — was in der Regel geschieht, noch ehe man nach Hause kommt. —

Bei alledem sind die „Diamans de la couronne" (so heißt Aubers neue Oper) nicht unwichtig; einigemal entsetzten mich zwar auch hier die schwarzen Ritter, ihr Kampf war doch nie sehr ernsthaft und erbittert, und der rechte Mann erschien gewöhnlich noch zu guter Zeit. Man gewahrt immer, daß ein Meister diese Oper geschrieben

hat, und eine glänzende Praxis ist nie zu verkennen.

Die Texte der neuen komischen Oper sind gewöhnlich portugiesisch. Scribe liebt jetzt das Land der Donna Maria mit Heftigkeit. In der Tat ist Portugal auch über alle Begriffe bequem; es liegt ein gutes Stück von Paris ab, kein Omnibus führt dahin, und somit hat der Autor nicht zu fürchten, daß man seinen geographischen Windbeuteleien so bald auf die Spur kommen werde. In Portugal kann Scribe schalten und walten, wie er will, und jeder glaubt ihm gern, weil man ihn für in jenem Lande sehr bewandert halten muß, da er von dort Geschichten erzählt und Örtlichkeiten beschreibt, von denen sonst kein Mensch etwas weiß. Wer in Wahrheit soll auch — und noch dazu in Portugal — alle unterirdischen Höhlen kennen, in denen sich Falschmünzer aufhalten und in welche sich junge unverheiratete Königinnen verlieren, um falsche Krondiamanten verfertigen zu lassen, damit sie die echten in einer dringenden Geldverlegenheit versetzen oder gar verkaufen können? — In der Tat, hier müssen wir Scribe das Terrain abtreten und uns vertrauungsvoll von ihm führen lassen, sonst haben wir zu fürchten, uns jeden Augenblick und an jeder Ecke entsetzliche Beulen zu stoßen. — Sie sehen daher, wie wichtig es für einen Theaterdichter ist, sich frühzeitig mit den speziellsten Lokalitäten fremder Länder genau bekannt zu machen, besonders aber verborgenen Schachten nachzustreben, denn nur auf diese Art konnte es Scribe gelingen, auf eine so ergiebige Goldader zu stoßen, wie sie gegenwärtig seine Kisten und Kästen füllt. Es lebe Portugal! —

Die Sujets aus den Zeiten Louis XV. und der Pompadour und Dubarry, die eine Zeitlang so ausschließlich die Bretter und besonders die Garderobe der opéra comique beherrschten, kommen entschieden aus der Mode. Scribe hat sich die Sache wohl überlegt: — was kommt auch heraus aus diesen kostspieligen Maitressen mit ihren Reifröcken und

gepuderten Haaren? Verschwenderisch, wie sie nun einmal sind, muß er am Ende noch gar ihre Schulden bezahlen, um Revolutionen zu vermeiden; zwar bleiben ihm noch die schönen Atlasröcke und goldenen Tressen, indes — Gott weiß, wie schnell sich Atlas abträgt und Tressen, wenn sie nicht ganz echt sind, verrosten und schwarz werden; wer zahlt ihm dann noch etwas dafür? — Wirklich, Scribe mußte sich nach etwas Soliderem umsehen, und da es dessen in Paris nicht viel gibt, so konnte er auf nichts Besseres, als auf portugiesische Königinnen fallen, besonders, wenn er sie, wie im „Guitarrero“, kräftig durch Bankiers unterstützt.

Bankiers! — Ein wichtiges Kapitel, — und da es mir gerade so in den Wurf kommt, kann ich nicht umhin, ihm im Vorbeigehen eine ehrfurchtsvolle Aufmerksamkeit zu widmen. Also: —

Liszt hat letzthin ein Konzert gegeben. Er allein spielte darin, — niemand spielte oder sang sonst; das Billet kostete 20 Francs; er hatte keine Kosten, nahm 10 000 Francs ein und gibt nächstens ein zweites Konzert. Welche Sicherheit! Welche Unfehlbarkeit! — ich meine in der Spekulation; denn sein Spiel ist so sicher und so unfehlbar, daß es gar nicht mehr der Mühe verlohnt, darüber zu sprechen. Die schwarzen Ritter fingen an, — ich meine die Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“ von Schiller, für das Klavier gesetzt von Rossini und gespielt von Liszt; darauf folgten viele wunderbare andere Dinge. Leider aber verstehe ich von allen diesen Dingen nichts und kann Ihnen deshalb nur einen Dilettantenbericht geben. Doch halt! auch dessen werden Sie mich überheben; auch Sie in Dresden haben ja vor nicht langer Zeit den Wundermann gehört. Somit brauche ich Ihnen nicht zu sagen, wer und was er ist, — und das ist mir sehr lieb, denn ich wüßte es auch wahrlich nicht zu tun. Ich bekam an diesem Tage so heftige Kopfschmerzen, so peinigende Nervenzuckungen, daß ich früh nach Hause gehen und mich in das Bett legen mußte.

Mir gerade gegenüber wohnt Heinrich Vieuxtemps; er hatte mich krank nach Hause kommen sehen, und menschenfreundlich, wie er ist, kam er zu mir herüber, brachte die Geige mit, setzte sich an mein Bett und spielte mir etwas vor, und zwar gratis. Ich verfiel in einen schönen Schlummer, anmutige Träume lagerten sich über mich hin; da ließ sich Goethes Gesang vernehmen:

Schwindet, ihr dunkeln
Wölbungen droben!
Reizender schaue
Freundlich der blaue
Äther herein!

Ich sah jene Wiesen, jene Auen, ich trank aus jenen Quellen, ich atmete jene Düfte; mein Auge drang in den klarsten Äther, und am hellen Tage erblickte ich mitten am Himmel jenen göttlichen Stern, der mein Inneres durchstrahlte wie das segenreiche Auge Mozarts. Mir ward wohl und heiter; als ich erwachte, stand er noch vor mir mit der Geige, ruhig und gelassen, als ob er eben ein gutes Werk verrichtet hätte. Ich dankte ihm, und wir sprachen nicht weiter davon. —

Ich ewiger Träumer! Von Bankiers bin ich unwillkürlich unter Musiker geraten. Neigung! Ich habe kein Geschick zur Spekulation, und es wird mein Lebtag nichts Gescheites aus mir werden. Am schlechtesten tauge ich zum Korrespondenten, und ich bedauere Sie, daß Sie darunter leiden müssen. Eigentlich schickte es sich, „meinen pflichtvergessenen Hang zum Schwärmen“ dadurch wieder gut zu machen, daß ich nun wenigstens ein ruhiges, ausführliches Wort von Vieuxtemps sagte. Das Geheimnis unserer Freundschaft ist mir aber entfahren, und wenn ich auch Grund dazu hatte, meine Dankbarkeit für jene glückliche Kur nicht zu verschweigen, so könnten doch manche glauben, daß ich Vieuxtemps jetzt nur aus Koterierücksichten lobte, oder, weil er mir ein Hausmittel gegen Kopfschmerzen

verschafft hat. Und — wenn ich auch noch so ruhig sprechen wollte — so könnte ich doch nicht anders, als ihn noch mehr loben: ich müßte ihn lobpreisen und in den Himmel heben. Läse dies aber Herr Ole Bull, so würde dann vielleicht auch dieser Mann von mir in den Himmel gehoben sein wollen, und da ich mich durch die Erzählung von meiner Kur preisgegeben habe, so hätte ich zu riskieren, daß auch er eines Tages an mein Bette käme und mir seine „Polacca guerriera“ vorspielte. Solche Verdrießlichkeiten muß man aber zu vermeiden suchen; deswegen schweige ich über Vieuxtemps, um so williger, da es überhaupt meiner gar nicht bedarf, denn in neuester Zeit haben hundert französische Federn es ganz unmöglich gemacht, etwas Neues und Erschöpfendes über ihn zu sagen. Wie mit einem Blitzstrahl hat er seine Epoche geschaffen; und diese Epoche wird von so hohem Werte, von so nachhaltigem Gewichte sein, daß sie in alle Gebiete der Kunst veredelnd dringen wird. Er ist nach England abgereist; er wird durch alle Weltteile ziehen, um wie ein Halbgott alle schwarzen Ritter zu erschlagen.

Schon jetzt ließ sich der Einfluß, der Vieuxtemps' Epoche beschieden ist, deutlich verspüren, und zwar zunächst, wie es sich von selbst versteht, im Sitze der echten und wahren Musik, in den Konzerten des Conservatoires. Hier war Vieuxtemps' Auftreten zum ersten Male gefeiert worden, und hier sollte der zuerst Nachfolgende auch sogleich erfahren, wohin er sich zu wenden habe, wenn er sich behaupten wolle. Es war dies der sonst so tüchtige und ausgezeichnete Violinspieler Ernst; auch er ließ sich im Conservatoire hören, und wenn auch seiner Virtuosität nichts abzusprechen war, so konnte doch dasselbe Publikum, das eben erst Vieuxtemps' Konzert gehört hatte, das Concertino Ernst nicht anders als mißfällig aufnehmen und dem im übrigen beliebten Virtuosen eine herbe Lehre nicht ersparen.

Überhaupt hüte sich jeder, der in diesen Konzerten des Conservatoires auftritt! Gewöhnlich machen zumal wir Deutschen uns doch noch einen zu oberflächlichen Begriff von der Würde, in der sie aufrecht erhalten werden. Das Publikum dieser Konzerte besteht in Wahrheit aus den tüchtigsten und verwöhntesten Musikkennern und -freunden, die, wenn sie früher auch nur mittelmäßige Bildung besessen hätten, durch die fortgesetzte Anhörung der meisterhaftesten Aufführungen der gediegensten Kompositionen doch endlich einen hohen Grad derselben erreichen mußten. Das Orchester, vorzüglich die Streichinstrumente, sind ideal. Mögen wir Deutschen uns immerhin rühmen, am besten und innigsten Mozarts und Beethovens Werke zu *verstehen*, am vollkommensten *aufgeführt* werden sie jedoch von den Franzosen — wenigstens vom Orchester des Conservatoires. Man höre hier *die letzte Symphonie Beethovens* und gestehe, ob man sie in vielen Teilen nicht erst hier verstehen lerne! Ich entsinne mich, zumal im ersten Satze dieses Riesenwerks, erst hier das vollkommene Verständnis gewisser Passagen und Melismen erlangt zu haben, die mir bei den Aufführungen in Deutschland stets undeutlich oder unwichtig erschienen waren, während sie mich hier so tief ergriffen, daß sie mir in Wahrheit ein neues Licht über die mächtige Intention des hohen Meisters gaben.

Sollte aber in der Aufführung der Beethovenschen Kompositionen dem Conservatoire-Orchester noch manches entgangen sein, so wird nächstens doch aller Zweifel gründlich gehoben werden, denn *Er* ist nun da, der Mann Beethovens, wie er leibt und lebt — *Schindler*, der intime Schindler ist da. Er hat seine Heimat verlassen; — die Stimme des Herrn trieb ihn zu predigen allen Heiden, denn noch ist kein Licht in der Welt, noch tappen wir im Dunkeln und erkennen die hohe Lehre nicht, die uns der Meister gab! — Ich muß mit Salbung reden, denn der

Mann, von dem ich spreche, ist ein salbungsvoller Mann, der überdies eine frappante Ähnlichkeit mit irgend einem Apostel hat, auf dessen Aussehen ich mich nicht sogleich besinnen kann. Er hat ein kühnes Ansehen, milde Mienen und muntere Augen, trägt einen braunen Rock und gewöhnlich Beethovens Porträt.

Schindler ist auf seinen Missionsfahrten zuerst nach Paris gekommen, sicher um seinen Mut und seine Standhaftigkeit dadurch zu bewähren, daß er sich zunächst sogleich in das ärgste Heidennest warf. In Wahrheit, hier gilt es, die Probe zu halten, denn die gottlosen Pariser wollen ihm durchaus nicht glauben, und was noch mehr ist, sie machen sich über ihn lustig. Könnte er lachen, so würde es vielleicht besser gehen; so aber, da er nicht einmal imstande ist, über das Allerlächerlichste, über sich selbst, zu lachen, so fürchte ich, wird er an Paris scheitern. Es läßt sich voraussehen, daß sein wohlwollender Charakter mit der Zeit verhärten werde, so daß er am Ende die Welt nicht mehr für wert hält, von ihm aufgeklärt zu werden. Das wäre in jeder Hinsicht schade, besonders aber um seine milden und zahmen Eigenschaften, die er erst noch letzthin mit der größten Gefälligkeit von der Welt an den Tag legte. In seinem Buche über Beethoven nämlich hatte er es für gut gehalten, in gravitätischen Ausdrücken einen heiligen Bann über eine in Paris von A n d e r s erschienene Broschüre auszusprechen, welche zum Besten der Subskription für das, Beethoven zu errichtende Denkmal verkauft wurde und eine französische Bearbeitung der Riesischen und Wegelerischen Notizen über das Leben des großen Meisters enthielt. Anders, ein Schüler Forkels und einer der gründlichsten und gelehrtesten Musikbibliographen, war entrüstet über den seltsamen Anflug von Unverschämtheit des sonst so wohlwollenden Mannes, in welchem ihm dieser den, für einen gewissenhaften Literaten empfindlichsten Vorwurf gemacht hatte, daß er mit willkürlichen Zusätzen und Er-

dichtungen jene Notizen entstellt und schamloserweise Beethoven als zottigen Waldmenschen den Franzosen al fresco hingemalt habe. Als der Mann Beethovens in Paris angekommen, hatte er die Gefälligkeit, Anders eine Konferenz anzutragen, wo er ihm auf das gründlichste die Wahrheit seiner Behauptung darlegen wollte. Die Konferenz fand statt; es war ein trüber Tag und Schindler auffallend zur Milde gestimmt. Nachdem ihm Anders Zeile für Zeile nachgewiesen, daß er sich nicht den geringsten wesentlichen Zusatz zu den Originalnotizen erlaubt habe, gingen dem Manne Beethovens die munteren Augen über, und in einem Übermaß von Zahmheit ergriff er tiefbewegt Anders' Hand und versicherte ihm, daß, *hätte er ihn gekannt*, er sich gewiß jenen kleinen Scherz nicht erlaubt haben würde, daß er im übrigen feierlich gelobe, ihm in der zweiten Auflage seines Buches eine *glänzende Satisfaktion* zu geben.

Dies Beispiel habe ich angeführt, um zu beweisen, wie groß die Sanftmut des herrlichen Schindler und wie stark die Kraft seiner überraschenden Logik ausgebildet ist. Es jammert mich daher, wenn ich sehe, wie erfolglos er seine eminenten Aufklärungskräfte an den heillosen Parisern vergeudet. Möge ihn ein guter Genius bald von hier hinwegführen! — —

Ich sehe, verehrter Herr, daß ich wieder viel geschwatzt habe, ohne doch auf manche und wichtige Punkte zu geraten, deren Besprechung unerläßlicher als irgend etwas von der Welt ist. Ich muß Sie also wiederum auf eine nächste Mitteilung verweisen; bis dahin bewahren Sie mir Ihre Nachsicht.

Richard Wagner.

III. Bericht an die Dresdener Abendzeitung.

Die feinsinnige Untersuchung der künstlerischen Bedeutung Hektor Berlioz' gehört mit zu dem Besten, was über den geistreichen Franzosen geschrieben wurde. Wagner und Berlioz traten sich wiederholt nahe, und Wagner wurde der Berliozschen Kunst stets gerecht. Dieser dagegen konnte die wahre Bedeutung des Wagnerschen Schaffens, da er des Deutschen nicht mächtig war, nie in vollem Umfange würdigen, auch trübte maßloser Neid späterhin sein Urteil. Seine Eifersucht auf den erfolgreicheren Rivalen verblendete ihn sogar soweit, daß er den Verkehr mit Liszt, dem er einzig seine Erfolge in Deutschland zu verdanken hatte, abbrach.

Am 5. Mai 1841.

Es wird mir klar, daß ich endlich einmal mit aller Gewalt auf Berlioz zu spechen kommen muß, da ich einsehe, es will sich nicht gelegentlich so fügen. Schon dieser Umstand, daß ich bei der Besprechung der Tageserscheinungen des Pariser Genuß-, oder wenn man will, Kunstlebens nicht von selbst Veranlassung erhielt, auf den genialen Musiker zu geraten, erscheint mir charakteristisch genug und gibt mir guten Stoff zu einer Einleitung meines Urteils über Berlioz, der jedenfalls das Recht hat zu fordern, daß ich ihm ganz besonders eine starke Seite in meinen Nachrichten aus Paris widme.

Berlioz ist kein gelegentlich entstandener Komponist, ich konnte deshalb auch nicht gelegentlich auf ihn geraten. Er steht in keinem Zusammenhange und hat nichts zu tun mit jenen prunkenden, exklusiven Kunstinstituten von Paris; die Oper wie das Conservatoire haben sich ihm seit seinem ersten Auftreten mit verwunderter Eile geschlossen. Man hat Berlioz gezwungen, eine entschiedene Ausnahme von der großen langen Regel zu sein und zu bleiben, und dies ist und bleibt er auch von innen und außen. Wer seine Musik hören will, muß ganz eigens deshalb zu Berlioz gehen, denn nirgends wird er sonst etwas davon antreffen, selbst nicht da, wo man Mozart und Musard nebeneinander antrifft. Man hört Berlioz' Kompositionen

nur in den Konzerten, von denen er selbst jährlich eins oder zwei gibt; diese bleiben seine ausschließliche Domäne: hier läßt er seine Werke von einem Orchester spielen, das er sich ganz besonders gebildet; und vor einem Publikum, das er in einem zehnjährigen Feldzuge sich erobert hat. Nirgends sonst kann man aber noch von Berlioz hören, es müßte denn auf den Straßen oder im Dome sein, wohin man ihn von Zeit zu Zeit zu einer politisch-musikalischen Staatsaktion beruft. Dieses abgesonderte Alleinstehen Berlioz' erstreckt sich aber nicht nur auf seine äußere Stellung, sondern hauptsächlich in ihm liegt auch der Grund seiner inneren Entwicklung: so sehr er Franzos ist, so sehr sein Wesen, seine Richtung mit der seiner Landsleute sympatisiert, — so steht er doch allein. Niemand erblickt er vor sich, an den er sich stützen dürfte, niemand neben sich, an den er sich anlehnen könnte. Aus unserem Deutschland herüber hat ihn der Geist Beethovens angeweht, und gewiß hat es Stunden gegeben, in denen Berlioz wünschte, Deutscher zu sein; in solchen Stunden war es, wo ihn sein Genius drängte, zu schreiben, wie der große Meister schrieb, dasselbe auszusprechen, was er in dessen Werken ausgesprochen fühlte. So wie er aber die Feder ergriff, trat die natürliche Wallung seines französischen Blutes wieder ein, desselben Blutes, das in Aubers Adern brauste, als er den vulkanischen letzten Akt seiner Stummen schrieb, — — der glückliche Auber, er kannte Beethovens Symphonien nicht! Berlioz aber kannte, ja noch mehr, er verstand sie, sie hatten ihn begeistert, sie hatten seinen Geist berauscht — und dennoch ward er daran erinnert, daß französisches Blut in seinen Adern flösse. Da fühlte er, er könne nicht wie Beethoven werden, empfand aber auch, er könne nicht wie Auber schreiben. Er ward Berlioz und schrieb seine „phantastische Symphonie“, ein Werk, über das Beethoven lächeln würde, gleich wie Auber darüber lächelt, das aber imstande war, Paganini in die

fieberhafteste Ekstase zu versetzen und seinem Schöpfer eine Partei zu gewinnen, die keine andere Musik in dieser Welt mehr hören will, als die „phantastische Symphonie“ von Berlioz. Wer diese Symphonie hier in Paris hört, gespielt von Berlioz' Orchester, muß wirklich glauben, ein noch nie vernommenes Wunder zu hören. Ein ungeheurer innerer Reichtum, eine heldenkräftige Phantasie drängt einen Pfuhl von Leidenschaften wie aus einem Krater heraus; was wir erblicken, sind kolossal geformte Rauchwolken, nur durch Blitze und Feuerstreifen geteilt und zu flüchtigen Gestalten gemodelt. Alles ist ungeheuer, kühn, aber unendlich wehtuend. Formenschönheit ist nirgends anzutreffen, nirgends der majestätisch-ruhige Strom, dessen sicherer Bewegung wir uns hoffnungsvoll anvertrauen möchten. Der erste Satz aus Beethovens C-moll-Symphonie wäre mir nach der „Sinfonie fantastique“ reine Wohltat gewesen.

Ich sagte, die französische Richtung sei auch in Berlioz vorherrschend; in der Tat, wäre dies nicht der Fall, und wäre es eine Möglichkeit, daß er sich aus ihr entfernen könnte, so dürften wir vielleicht auch in ihm, was man auf gut deutsch nennt, einen würdigen Schüler Beethovens erhalten. Jene Richtung macht es ihm jedoch unmöglich, sich dem Beethovenschen Genius unmittelbar zu nähern. Es ist dies die Richtung nach außen, das Aufsuchen der gemeinschaftlichen Anklänge in den Extremitäten. Wenn im geselligen Leben sich der Deutsche am liebsten zurückzieht, um dem eigentlichen Nahrungsquell seiner produktiven Kraft in seinem Innern nachzuforschen, sehen wir im Gegenteile den Franzosen diesem Quelle in den äußersten Spitzen der Gesellschaft nachstreben. Der Franzose, der zunächst daran denkt, zu unterhalten, sucht die Vervollkommnung seiner Kunst in der Veredlung, in der Vergeistigung dieser Unterhaltung, verliert aber nie den unmittelbaren Zweck aus dem Auge, nämlich, daß sie gefällig sei und die größt-

mögliche Zahl von Zuhörern zu fesseln vermöge. Der Effekt, die augenblickliche Wirkung ist und bleibt ihm somit Hauptsache; entbehrt er der inneren Anschauungskraft gänzlich, so genügt ihm die Erreichung dieses Zweckes allein; — ist er aber mit wahrhaft schöpferischer Kraft begabt, so bedient er sich dieses Effektes allerdings, aber nur als ersten und wichtigsten Mittels, um seine innere Anschauung allgemein kund zu geben. — Welcher Zwiespalt muß nun nicht in einer Künstlerseele wie der Berlioz' entstehen, wenn ihn auf der einen Seite eine rege innere Anschauungskraft drängt, aus dem tiefsten, geheimnisvollsten Brunnen der Ideenwelt zu schöpfen, während ihn auf der anderen Seite die Anforderung und Eigenschaft seiner Landsleute, denen er angehört und deren Sympathien er teilt, ja, wenn ihn sein eigener Gestaltungstrieb darauf hinweist, sich zunächst nur in den äußerlichsten Momenten seiner Schöpfung auszusprechen? Er fühlt, daß er etwas Außergewöhnliches, etwas Unendliches wiederzugeben hat, daß Aubers Sprache dafür viel zu klein ist, daß es aber doch ungefähr wie diese Sprache klingen müsse, um sein Publikum sogleich von vornherein zu gewinnen, und somit gerät er in jene unheilig-verworrene, modern-frappante Tonsprache, mit der er die Gaffer betäubt und gewinnt, und diejenigen zurückschreckt, die leicht imstande gewesen wären, seine Intentionen von innen heraus zu verstehen, während sie so die Mühe verschmähen, sich von außen hineinzufühlen.

Ein anderes Übel ist, daß es scheint, als ob Berlioz sich in seiner Isoliertheit gefalle und sich hartnäckig darin zu behaupten suche. Er hat keinen Freund, den er für würdig hielte, von ihm um Rat befragt zu werden, dem er erlaubte, ihn auf diese oder jene Unform in seinen Arbeiten aufmerksam zu machen.

Mit großem Bedauern erfüllte mich in diesem Bezuge die Anhörung seiner Symphonie „Romeo und Julie“. Neben den genialsten Erfindungen häuft sich

in diesem Werke eine solche Masse von Ungeschmack und schlechter Kunstökonomie, daß ich mich nicht erwehren konnte, zu wünschen, Berlioz hätte vor der Aufführung diese Komposition einem Manne wie Cherubini vorgelegt, der gewiß, ohne dem originellen Werke auch nur den geringsten Schaden zuzufügen, es von einer starken Zahl entstellender Unschönheiten zu entladen verstanden haben würde. Bei seiner übermäßigen Empfindlichkeit würde aber selbst sein vertrautester Freund es nicht wagen, einen ähnlichen Vorschlag zu tun; auf der anderen Seite frappiert er seine Zuhörer in dem Maße, daß sie in ihm eine ganz unvergleichliche Erscheinung erblicken, an die kein Maßstab zu legen sei, und somit wird Berlioz immer unvollendet bleiben und vielleicht wirklich nur als eine vorübergehende, wunderbare Ausnahme glänzen.

Und dies ist schade! Verstände es Berlioz, sich zum Meister des vielen Vortrefflichen zu machen, das aus der letzten, glänzenden Periode der modernen französischen Musik hervorgegangen ist, vermöchte er es, seine von ihm mit so eitlem Mute geltend erhaltene Isoliertheit aufzugeben, um sich an irgend eine würdige Erscheinung der gegenwärtigen oder vergangenen Musikepoche als an einen Stützpunkt anzulehnen, so müßte Berlioz zuversichtlich einen so mächtigen Einfluß auf die musikalische Zukunft Frankreichs erhalten, daß sein Andenken unvergeßlich sein würde, denn Berlioz besitzt nicht nur schöpferische Kraft und Originalität der Erfindung, sondern ihn ziert auch eine Tugend, die seinen komponierenden Landsleuten gewöhnlich so fremd ist, als uns Deutschen das Laster der Koketterie. Diese Tugend ist, daß er nicht fürs Geld schreibt, und wer Paris, wer das Wesen und Treiben der Pariser Komponisten kennt, der versteht diese Tugend hierzulande zu würdigen. Berlioz ist der erbittertste Feind alles Gemeinen, Bettelhaften und Gassenhauerischen, — er hat geschworen, den ersten Straßen-Orgeldreher zu erwürgen, der es wagen

sollte, eine seiner Melodien zu spielen. So fürchterlich dieser Schwur ist, so fürchte ich doch nicht im geringsten für das Leben eines dieser Gassen-Virtuosen; ich bin vielmehr überzeugt, daß von niemand Berlioz' Musik mit größerer Verachtung behandelt wird, als von den Mitgliedern jener ausgebreiteten Musikantenzunft. Und dennoch kann man Berlioz nicht absprechen, daß er es sogar versteht, eine vollkommen populäre Komposition zu liefern, allerdings: populär im idealsten Sinne. Als ich seine Symphonie hörte, die er für die Translation der Juli-Gefallenen geschrieben, empfand ich lebhaft, daß jeder Gamin mit blauer Bluse und roter Mütze sie bis auf den tiefsten Grund verstehen müsse; freilich würde ich dieses Verständnis mehr ein nationelles, als ein populäres nennen sollen, denn vom Postillon von Longjumeau bis zu dieser Juli-Symphonie ist allerdings noch ein gutes Stück Weg zurückzulegen. Wahrlich, ich bin nicht übel willens, diese Komposition allen übrigen Berliozschen vorzuziehen; sie ist edel und groß von der ersten bis letzten Note; — aller krankhaften Exaltation wehrt eine hohe patriotische Begeisterung, die sich von der Klage bis zum höchsten Gipfel der Apotheose erhebt. Rechne ich noch das Verdienst hinzu, das sich Berlioz durch die überaus edle Behandlung der ihm hier allein zu Gebote gestellten Militär-Blasinstrumente erwarb, so muß ich wenigstens in bezug auf diese Symphonie widerrufen, was ich oben über die Zukunft der Berliozschen Kompositionen sagte, — ich muß mit Freude meine Überzeugung aussprechen, daß diese Juli-Symphonie existieren und begeistern wird, so lange eine Nation existiert, die sich Franzosen nennt. — — —

Ich bemerke, daß ich meiner Pflicht, etwas über Berlioz zu schreiben, besonders der Länge und Breite nach, vollkommen Genüge geleistet habe. Ich halte es daher nun auch für billig und meiner Korrespondenz zuträglich, daß ich jetzt zu Tagesberichten übergehe.

Sogleich in dem ersten komme ich noch einmal auf Berlioz zurück; ich will nämlich von dem Konzerte sprechen, daß Liszt zum Besten der Subskription für Beethovens Denkmal gab, und welches Berlioz dirigierte. Wunderbar! Liszt — Berlioz — und in der Mitte, an der Spitze oder am Ende (wie man will) Beethoven! Man könnte Fragen an die Macht richten, die alles erschuf und erschafft, was da war und existiert, — man könnte fragen — — —. Fragen wir nicht — sondern bewundern wir die Weisheit und Güte der Vorsehung, die einen Beethoven erschuf! — Liszt und Berlioz sind Brüder und Freunde, beide kennen und verehren Beethoven, beide stärken ihre Kräfte aus dem Wunderbronnen seines Reichtums, und beide wissen, daß sie nichts besseres tun konnten, als für Beethovens Denkmal ein Konzert zu geben. Doch ist einiger Unterschied unter ihnen zu machen, vor allem der, daß Liszt Geld gewinnt, ohne Kosten zu haben, während Berlioz Kosten hat und nichts gewinnt. Nachdem diesmal Liszt seine Kassenangelegenheiten in zwei goldreichen Konzerten geordnet hatte, dachte er aber ausschließlich nur noch an seine gloire; er spielte für arme mathematische Genies, und für das Denkmal Beethovens. Ach, wie gern gäben so viele Konzerte für Beethoven! Liszt konnte es tun und einen Beweis für die Paradoxe liefern, daß es herrlich ist, ein berühmter Mann zu sein. Was aber würde und könnte Liszt nicht sein, wenn er kein berühmter Mann wäre, oder vielmehr, wenn die Leute ihn nicht berühmt gemacht hätten! Er könnte und würde ein freier Künstler, ein kleiner Gott sein, statt daß er jetzt der Sklave des abgeschmacktesten Publikums, des Publikums der Virtuosen ist. Dieses Publikum verlangt von ihm um jeden Preis Wunder und närrisches Zeug; er gibt ihm, was sie wollen, läßt sich auf den Händen tragen und — spielt im Konzert für Beethovens Denkmal eine Phantasie über Robert den Teufel! Dies geschah aber

mit Ingrimm. Das Programm bestand nur aus Beethovenschen Kompositionen; nichtsdestoweniger verlangte das hinreißende Publikum mit Donnerstimme Liszts vortrefflichstes Kunststück, jene Phantasie, zu hören. Es stand dem genialen Manne gut, als er mit den, in ärgerlicher Hast hingeworfenen Worten: „Je suis le serviteur du public; cela va sans dire!" sich an den Flügel setzte und mit zerknirschender Fertigkeit das beliebte Stückchen spielte. So rächt sich jede Schuld auf Erden! Einst wird Liszt auch im Himmel vor dem versammelten Publikum der Engel die Phantasie über den Teufel vortragen müssen! Vielleicht wird es dann aber das letztemal sein! —

Unter Berlioz' vorzüglichsten Eigenschaften muß seine Fähigkeit als Dirigent genannt werden; er bewies sie von neuem in dem besprochenen Konzerte. Es ist stark davon die Rede, daß er die Stelle des Orchesterchefs der Großen Oper erhalten werde, wogegen Habeneck Cherubinis Stelle am Conservatoire einnehmen würde. Es stößt sich nur noch an Cherubinis Leben; alles wartet auf seinen Tod, wahrscheinlich, um dann sogleich Konzerte für sein Denkmal geben zu können, da er bei Lebzeiten bereits so arg vergessen worden ist.

Sollte man es glauben, der Komponist des „Wasserträgers" lebt hier in Paris, und an keinem der tausend Orte, wo man Musik macht, ist es möglich, eine Note dieses „Wasserträgers" zu hören! Ich liebe alles Neue ungemein, bin der Mode ergeben, wie kein anderer und lebe in der festen Überzeugung, daß ihre Herrschaft ebenso notwendig als mächtig sei: — wenn man aber vor lauter Mode so weit kommt, daß ein Mann wie Cherubini total vergessen wird, so möchte ich lieber wieder zu dem alten Frack greifen, in dem ich konfirmiert wurde und welchen ich trug, als ich den „Wasserträger" zum ersten Male hörte.

Jedoch gibt man mitunter auch alte Opern. Ich entsinne mich mit wahrem Entzücken des „Joconde", den

man im vorigen Winter in der Opéra comique gab; mir ward das Herz so voll, obgleich das Haus sehr leer war. Ich begriff an diesem Abend nicht, warum Herr Clapisson Opern komponiere, da es wirklich deren gar nicht bedarf, solange man noch „Joconde“ hat. Indes sind die Bedürfnisse der Menschen, zumal der Theaterdirektoren wunderlicher Art; sie lassen sich oft Stücke machen und Opern komponieren, von denen sie im voraus wissen, daß sie nichts taugen, daß sie durchfallen, daß kein Mensch sie hören will, und für welche sie dennoch 20000 Francs bezahlen. Gott weiß, wozu sie sie brauchen! Ungefähr so war es letzthin mit einer Oper des Herrn Thomas „Le comte Carmagnola“ der Fall. Sie hatte nur zwei Akte, war lächerlich langweilig, fiel erstaunlich durch — und dennoch hat der Direktor der Großen Oper die oben erwähnte Summe dafür gezahlt — wahrscheinlich als Entschädigung für die droits d'auteur, die sich bei einer durchgefallenen Oper eben nicht hoch belaufen. Man sieht, daß man hier sein Glück machen kann!

Ich entsinne mich soeben, daß ich Ihnen noch kein Wort über die Heinefetter (Kathinka) geschrieben habe, und diese erfreuliche Erscheinung verdiente es, vor allem in einer deutschen Korrespondenz hervorgehoben zu werden. Diese hübsche Sängerin, die, wie Sie wissen werden, in der „Jüdin“ zuerst debütierte, fährt fort, in der Gunst des Publikums sich immer fester zu setzen. Sie kann sich rühmen, bei jenem Debüt einen wahren Triumph gefeiert zu haben, indem sie von dem Operndirektor nicht nur nicht unterstützt wurde, sondern dieser die ihm zu Gebote stehende große Gewalt der Claque sogar gegen die Debütantin anwendete. Sonderbare Verwicklungen der Umstände hatten es dem Direktor einleuchtend gemacht, daß sein Manöver notwendig sei; was die Heinefetter jedoch rettete, war erstlich wohl ihr schönes Talent, dann aber auch der Umstand, daß sich die Intentionen des Direktors eben zu

deutlich kundgaben. Alles nahm Partei für sie, und es war ergötzlich zu sehen, wie die Lions der Logen, die chevaliers du lustre — so nennt man die Mitglieder des wohltätigen Instituts der Claque — durch wütendes Beifallklaschen verhöhnten. — Die Stellung der Heinefetter ist gesichert, und der Fleiß und die Bescheidenheit, die sie mit ihrem Talente verbindet, läßt mit Zuversicht annehmen, daß die Oper in ihr eine ihrer größten Zierden gewonnen hat.

Nicht so glücklich ist es mit Fräulein Löwe abgegangen. Ihren ersten Erfolg, sowie den Erfolg dieses Erfolges in bezug auf ein Engagement bei der Großen Oper habe ich Ihnen bereits gemeldet. Zugleich zeigte ich Ihnen an, daß Fräulein Löwe an der Italienischen Oper engagiert sei; diese Nachricht bestätige ich, jedoch muß ich hinzufügen, daß das Engagement sich nur auf die Londoner Saison erstreckte, so daß die deutsche Sängerin in Paris zu keinem Auftritt auf einem Theater gelangte. Sie war also darauf beschränkt, nur in Konzerten zu singen, und es schmerzt mich, sagen zu müssen, daß ihr ferneres Auftreten von keinem so günstigen Erfolge begleitet war, als das erste Konzert der Gazette musicale. Sehr ungünstig war allerdings die Wahl der Gesangstücke, in denen sie sich gewöhnlich hören ließ. Hatte man sich das erstemal darüber hinweggesetzt, daß sie die „Adelaide“ sang, eine Komposition, die ihrer Gesangsfähigkeit durchaus nicht unbedingt zusagt, so wurde man endlich doch frappiert, als sie fortfuhr, fast ausschließlich nur diese Komposition zu singen. Vergebens suchte sie die Monotonie, in der sie sich auf diese Weise dem Publikum zeigte, durch eine Arie von Graun und dergleichen zu zerstreuen, im Gegenteil hat die unselige Arie viel zu ihrem Fall beigetragen; die Franzosen fanden diese ellenlangen, altmodischen Rouladen gar zu närrisch, und ein so guter Christ ich bin, so muß ich gestehen, daß mir selbst das Lachen darüber ankam. Was

sollten da die Pariser tun, die an nichts, selbst nicht an Graun glauben! — Es ist möglich und wünschenswert, daß Fräulein Löwe ihren einigermaßen geschädigten Ruf bei der Italienischen Oper in London wiederherstellt, jedoch wird ihr auch da der Sieg nicht leicht werden, denn alles zusammengenommen, muß man gestehen, daß die Grisi auch etwas wert ist und so leicht nicht verdunkelt werden kann.

Greifen wir aber den Dingen nicht vor, die sich in London zutragen sollen; ich muß in Paris bleiben, und hier wird bald leider nichts Wichtiges mehr vorgehen, das für meine Feder taugen könnte. Es kommt der Sommer, und somit die Staatsaktionen und Revolutionen — ein schlimmes Kapitel, von dem ein deutscher Musiker sich fern halten muß. Dennoch soll meine Korrespondenz einen glänzenden, politisch-historischen Schluß bekommen: was könnte historischer, politischer und glänzender sein, als die Taufe des Grafen von Paris und die damit verbundenen Feuerwerke? Noch mehr, was kann brillanter sein, als (damit ich nicht aus der Musik falle!) das Concert monstre, das in einigen Tagen in der Galerie des Louvre gegeben werden soll, dem Louis Philipp beiwohnen und in welchem er (wie man mir ganz im Vertrauen gesagt hat) unter Absingung einer Auberschen Arie dem Thron entsagen wird? Es wird dies eine aufregende Szene abgeben, und da ich jetzt vorzüglich der Ruhe bedarf, so muß ich mir vornehmen, einer dringenden Einladung zu diesem Konzert (jedenfalls, damit ich es in der „Abend-Zeitung" gehörig herausstreichen möchte) nicht Folge zu leisten. Ich überlasse es also Ihren politischen Korrespondenten, über dieses Konzert zu berichten, und behalte mir hier nur noch die Taufe und das Feuerwerk vor.

Die alte Notre-dame nahm mit ehrwürdiger Freundlichkeit den jungen Mann (Sie wissen, der Täufling ist gegen drei Jahre alt) auf und hörte mit Verwunderung

die Rede an, die (wie mir jemand versichert, der ganz in der Nähe stand) der junge Graf vor dem Taufbecken gehalten haben soll. Des Abends glänzte dieselbe Notre-dame in Leuchtkugeln, Raketen und Schwärmern (jedoch weder religiösen noch politischen). Sie war zur Bequemlichkeit nicht weit vor die Tuilerien hingestellt worden und bestand aus lauter Holz, Papier und Pulver; bis auf das Geringste war jeder Stein, jeder Pfeiler, jede Verzierung der erhabenen Stein-Mutter nachgeahmt; alle Welt jauchzte und frohlockte, — mir war's, als sehe ich den Glöckner droben. Das Volk drückte und drängte; ich lobte die Vorsicht der Regierung, welche dem bösen Faubourg Saint-Antoine ein ganz besonderes Feuerwerk an der Barrière du trône abbrennen ließ, um die schlimmen Bewohner dieser Vorstadt eine ziemliche Strecke entfernt zu halten.

Sie sehen, ich werde politisch; lassen Sie mich daher hier aufhören, denn ein weiteres Vordringen im Felde der Taufen und Feuerwerke müßte mich endlich auf Abwege führen, aus denen ich mich vielleicht nur erst durch das nächste Konzert im Louvre wieder herausfinden würde; da das Concert monstre mit 500 Musikern jedoch ebenfalls über meine Kräfte geht, so kann ich allem Übel nur dadurch ausweichen, daß ich mich Ihnen eiligst und gehorsamst empfehle als Ihren

ergebensten

Richard Wagner.

Pariser Fatalitäten für Deutsche.

Unter den Pariser Aufsätzen darf man wohl dieser geistreichen tragikomischen Novelle, die unter dem Deckmantel der witzigen Satire ein warm pulsierendes Herz und echtes Gefühl verbirgt, den Preis zuerkennen. Sie bietet gewissermaßen das heitere Gegenstück zu der tragischen Erzählung „Ein Ende in Paris“. Persönliche Erlebnisse, die allerdings tendenziös verschärft werden, liegen auch hier zugrunde. Selbst die Begegnung mit dem in Not gekommenen deutschen Idealisten beruht auf Tatsachen. Wagners Lob der „deutschen Freundschaft“ gilt seinem kleinen Pariser Kreise, dem der Maler Kietz, der Bibliothekar Anders und der Philologe Lehrs angehörten. Es waren zwar lauter arme Teufel, die Not schwang meist das Szepter, aber sie schloß die Freunde fester zusammen, als es das Glück vermocht hätte, und frohe Stunden trotzten der Trübsal. Die Schilderung des Landhauses „zwei lieues von Paris entfernt“ und das köstliche Konterfei des Wirtes beziehen sich auf Wagners Niederlassung in Meudon. Von Mai bis Oktober 1841 wohnte er hier Avenue Meudon 3, der Geburtsstätte des „Fliegenden Holländer“. — Der Aufsatz erschien gleichwie der frühere „Pariser Amüsements“ in der Zeitschrift „Europa“ (Mai 1841) unter dem Pseudonym V. Freudenfeuer.



Gehet hin und fraget die in Silber, Gold, Seide und Gasbeleuchtung glänzenden Läden des Palais royal, fraget den Garten der Tuilerien mit seinen eleganten, wohlbewahrten Spaziergängen, fraget die Champs-Elysées mit ihren prachtvollen Equipagen und gepuderten Kutschern, fraget die Boulevards mit ihrem üppigen Gemisch von Betriebsamkeit und Luxus, fraget die Balkons der Theater mit ihren berauschenden Toiletten und mystischen Coiffüren, fraget die Bälle der Oper mit den hinreißenden Grisetten in sammetnen Wämsern und den kostbaren Femmes entretenues in exklusiv schwarz-atlassenen Dominos, — fraget endlich, wenn es Sommerszeit ist, die Privatlandhäuser, Parke, Gärten, Eremitagen und die tausend herrlichen ländlichen Freuden, denen der Pariser sich in holder Unschuld dahingibt, — fraget alle diese Dinge, ob sie zur Langeweile da seien? — Wie werden sie protestieren und einer solchen Frage Hohn lachen! Und doch gibt es eine ganze Menschenrasse, die über all diese herrlichen Dinge in das tödlichste Ennui verfallen kann; diese Rasse sind die hier wohnenden Deutschen.

Es ist wohl wahr: im ganzen ist es das Ennuyanteste, in Paris Deutscher zu sein. Deutscher sein ist herrlich, wenn man zu Haus ist, wo man Gemüt, Jean Paul und bayrisches Bier hat, wo man sich über die Hegelsche Philosophie oder die Straußischen Walzer streiten kann, wo man im Modejournal von Pariser Totschlaggeschichten und spottwohlfeilem Gros de Naples zu lesen

bekommt, wo man endlich ein gutes altes oder neues Lied über den Vater Rhein hören oder singen kann. Nichts von alledem trifft man nun in Paris an, und doch lebt eine Unzahl von Deutschen hier; wie groß muß ihr Ennui sein!

Fast glaube ich aber auch, daß der Deutsche das einzige ist, worüber sich wiederum auch die Pariser langweilen können. Die Hauptsache: man hält die Deutschen allgemein für ehrlich, man traut ihnen gern, und das ist schlimm; denn indem man ihnen traut, hält man sie für dumm, und ein Dummer nach ihrem Sinne ist den Parisern ein Greuel. Wem es aber nicht möglich ist, in jene pikanten Schwindeleien, in jene geistreichen Nichtswürdigkeiten ihres wunderbaren Intrigenwesens mit einzugehen, den müssen sie für dumm halten, und bei Gott! sie können nicht anders, denn wer hier nicht weiß zum Ziele zu kommen, oder wer gar die Schwäche begeht, vor Hunger zu sterben, der muß nach Pariser Begriffen keinen Verstand haben.

Möge man somit urteilen, welche gefährliche Tugend in Paris Ehrlichkeit sei, und wie traurig derjenige dastehen muß, dem diese Tugend wollend oder nicht wollend aufgebürdet ist. Durch die Last dieser einzigen Tugend findet sich der Deutsche ausgeschlossen von allem, was Paris glänzend und beneidenswert macht: Glück, Reichtum, Ruhm und Vergnügen sind nicht für ihn da; er darf nur die schmutzigen Straßen, die zerlumpten Bettler kennen. Höchstens ist nur der Epicier*) imstande, dieser Tugend Achtung zu zollen; er bringt sie in Anschlag und gibt etwas Kredit, aber nur ein wenig, nicht zu viel, weil er weiß, daß der unglückliche Besitzer dieser Tugend nie in den Stand kommen wird, eine größere Rechnung bezahlen zu können.

---

*) Gewürzkrämer, Spießbürger.

Dies ist der schlimme Punkt: keinem Reichen traut der Pariser die Tugend der Ehrlichkeit zu; jeder Ehrliche wird von ihnen schlechtweg für arm gehalten. Armut aber ist das größte Laster in Paris, und da man jeden Deutschen ausschließlich für arm ansieht, so gilt er in gewissen Beziehungen für dumm und schlecht, d. h. lasterhaft, zugleich.

Es ist dies ein entsetzlicher Fluch, der auf unseren Landsleuten ruht. Man kann seiner persönlichen Überzeugung nach noch so reich sein, so wird man doch ohne schreiende Beweisführung für das Gegenteil erbarmungslos als Armer behandelt. Bis heutigen Tag ist es mir noch unmöglich gewesen, die Pariser von meiner Wohlhabenheit zu überzeugen, obgleich ich doch ein jährliches Einkommen von etwa zweihundert Gulden beziehe, eine Rente, die jedenfalls hinreichend sein würde, in einer Residenz Deutschlands eine starke Anzahl von Schmarotzern um mich zu versammeln. Hier aber gilt ein so blühender Vermögenszustand noch nichts, und ich muß sogar erleben, daß man mich allmählich nicht einmal mehr für einen Engländer halten zu müssen glaubt.

Damit hat es nämlich eine ganz eigene und vortreffliche Bewandtnis. Die Pariser sind, wie alle Welt weiß, überaus höflich; es ist ihnen unmöglich, den Leuten etwas Unangenehmes zu sagen, außer wenn es sich um ihr Geld handelt. Da nun in ihrer Überzeugung ein Deutscher und ein dummer, schlechter — nämlich ehrlicher, armer — Mensch zu einem und demselben Begriffe geworden ist, so glauben sie uns mit nicht größerer Feinheit behandeln zu können, als wenn sie uns nicht für Deutsche, sondern für Engländer zu halten vorgeben. Die Franzosen hassen zwar die Engländer; dies ist indes, wie jedermann weiß, ein politischer Haß, und geht von der Nation als Masse aus. Jeder einzelne Franzose liebt aber jeden

einzelnen Engländer bis zum Sterben, er überschüttet ihn mit Achtung und Ehrenbezeugungen, denn jeder Engländer ist in seinen Augen reich, er möge sich selbst oft auch noch so arm vorkommen. Welche größere Schmeichelei kann uns also ein Franzose sagen, als: „Pardon, monsieur, vous êtes Anglais?“

Da gewiß schon unzählige Deutsche unter diesen üblen Gewohnheiten der Franzosen gelitten haben, so kann auch ich mich nicht enthalten zu gestehen, daß diese Sitte mir tiefen Kummer verursacht hat.

Mein Unstern wollte, daß ich in Boulogne sur mer zum ersten Male den Boden Frankreichs betrat; ich kam aus England, und zwar aus London, der Stadt der kostspieligen Erfahrungen, und atmete auf, als ich im Lande der Franken, d. h. der Zwanzigsousstücke — ankam, und das abscheuliche Pfund- und Schillingland hinter mir hatte; denn ich hatte mir vorgerechnet, daß ich in Frankreich wenigstens noch einmal so wohlfeil leben müßte, wofür ich den Beweis auf das Verhältnis der Sous zu den Pence gründete, von denen letzteren nur zwölf auf den ansehnlichsten Schilling gehen, während der unansehnlichste Franc doch zwanzig Sous enthält. Somit hatte ich herausgebracht, daß ich zumal mit dem Vorteil der Centimenrechnung, von denen bekanntlich hundert auf den Franc gehen, von meinem jährlichen Einkommen jedenfalls ein gutes Teil zurücklegen können würde, auf welchen Umstand ich denn — und zwar während der Überfahrt auf dem Dampfschiffe, — allerhand angenehme Hoffnungen, Aussichten, besonders aber Pläne gründete. Ich hatte mir endlich sogar berechnet, daß ich nach einiger Zeit an den Ankauf eines jener Schlösser im südlichen Frankreich, in der Nähe der Pyrenäen, würde gehen können, von denen uns Fürst Pückler so angenehme und wohlfeile Dinge erzählt hat, z. B. daß man zum standes-

mäßigsten Leben in einem solchen Schlosse nicht mehr als jährlich zweitausend Francs würde gebrauchen dürfen; ich glaubte, Fürst Pückler habe selbst diese Summe, aus der fürstlichen Perspektive betrachtet, noch etwas vergrößert gesehen, und war mit mir einig, daß ich mit Hilfe meiner Centimenrechnung diese jährliche Summe jedenfalls auf ein Viertel reduzieren würde, was denn vollkommen mit meinen Einkünften übereingestimmt hätte. — — O, grausame Angewohnheiten der Franzosen, wie habt ihr die herrlichen Pläne vernichtet!

Im Hotel angelangt, frug man mich sogleich: „Pardon, monsieur, vous êtes Anglais?“ — Mich hatte die Fahrt auf dem Dampfschiffe und die berauschenden Pyrenäen-Schloßpläne so betäubt, daß ich in dem Augenblicke wirklich nicht sogleich wußte, weß Landes Kind ich sei; daß ich ein Deutscher sei, fiel mir nun schon gar nicht ein, und da ich in meiner langen Abwesenheit von meiner Heimat keine bestimmten Nachrichten erhalten hatte, ob meine Vaterstadt noch zu Sachsen oder schon zu Preußen gehöre, so hielt ich es in der Verwirrung für das kürzeste, meinem inneren Streite um meine Nationalität durch ein schnelles „oui!“ ein Ende zu machen.

Unglückselige Fahrt auf dem Dampfschiffe, die in mir berauschende Pläne zum Ankauf eines Pücklerschen Pyrenäenschlosses hervorgebracht! Heillose Pläne, die mich in jene Verwirrung gesetzt, als mich der Boulogner Hotelier nach meiner Nationalität frug! Verderbliche Ungewißheit über die Landesfarbe meiner Vaterstadt, die mich zu einer unpatriotischen Lüge vermocht! Verhängnisvolle Lüge! Entsetzliches „oui!“ — All meine herrlichen Pläne, mit so schreiender Sicherheit auf die Wahrhaftigkeit meines Centimen-Systems gegründet, habt ihr zunichte gemacht!

Auf die französische Billigkeit vertrauend, hatte ich zwei Tage im Hotel gewohnt; ein vortrefflicher Garçon hatte mich mit besonderer Aufmerksamkeit und Ehrerbietung

bedient. Ich hatte nicht unrecht, wenn ich diese ausgezeichnet ehrfurchtvolle Bedienung dem Respekt zugut schrieb, den dieser Mensch für meine Qualität als Engländer empfand; ich ersah dies aus dem Benehmen, dem er sich mit einem Male überließ, als er einen meiner häufig stattfindenden Monologe belauscht hatte. Diesen Monolog hatte ich natürlich in deutscher Sprache gehalten, und der Garçon, ein Genfer, hatte nicht angestanden, mich sogleich als Deutschen zu erkennen. Was er mir nach dieser Entdeckung an Respekt und Ehrerbietung entzog, ersetzte der gute Mensch vollkommen durch auffallende Vertraulichkeit und Gleichstellung mit mir. Er ward mein Bruder, setzte sich, wenn er den Kaffee brachte, mit an den Tisch, nahm sich den Zucker, da er bemerkte, daß ich mich dessen nicht bediente, und beschrieb mir den Laden, wo ich mir selbst Tabak kaufen könnte, als ich ihn ersuchte, mir davon zu holen. Leider war aber diese Sinnesänderung bei der Entdeckung meiner wahren Nationalität im düstren Gemüte des Gastwirtes nicht ebenfalls vorgegangen. Er schien sich mit Pünktlichkeit nur an mein „oui!“ gehalten zu haben, als er die Rechnung für mich Unseligen auszog. Aus Gefälligkeit hatte er diese Rechnung englisch geschrieben; einige unerklärlich große Ziffern darauf versetzten mich sogleich in den Glauben, daß sie nur aus Versehen zu mir gelangt und jedenfalls für einen andern, vermutlich wirklichen Engländer bestimmt sei. Der Wirt half dagegen meinem Zweifel auf und stärkte mich im wahren Glauben. Die Sache hatte ihre Richtigkeit, — das Fürst Pücklersche Pyrenäenschloß war unwiederbringlich verloren. Aber auch mein Paradies war verloren, — meine schöne Überzeugung von der Wahrhaftigkeit meines Centimensystems war gemordet. Ich bemerkte mit schmerzlicher Resignation auf dieser Rechnung dieselben, ja noch teurere Preise als die Londoner, und ihr Ansehen war noch viel entsetzlicher, da sie in Francs

berechnet waren, von denen bekanntlich mehr als von Schillingen auf ein Pfund Sterling gehen, und deren Zahlen selbst bei gleicher Rechnung daher einen bei weitem erschreckenderen Anblick gewähren.

Seit dieser Zeit habe ich sorgfältig vermieden, die so oft an mich wiederholte Frage: „Pardon, monsieur, vous êtes Anglais?“ mit einem zerstreuten „oui!“ zu beantworten; ich gewöhnte mich sogar, dem energischesten „non!“ jedesmal noch „Allemand!“ hinzuzufügen. Soviel wie möglich war, habe ich bei diesem Verfahren gewonnen, dagegen aber alle Ansprüche auf sorgfältige Beachtung aufgeben müssen. Frage ich unter meiner wahren nationalen Qualität nach einem Logis, so weist man mir ohne weitere Erklärungen einen fünften Stock an, und es bedarf jedesmal ganz besonderer Auseinandersetzungen, um einen Concierge zu vermögen, mir ein Zimmer im vierten oder gar im dritten Stocke zu zeigen. Der Garçon des Restaurants, den ich von meiner Deutschheit in Kenntnis gesetzt habe, rät mir stets mit schonender Vorsicht von teuren Gerichten ab und bringt mir unbestellt Sauerkraut oder dergleichen gute Dinge, von denen er annimmt, daß sie für Deutsche am geeignetsten seien.

Die Sache hat aber auch ihr Gutes. Vor allem wird der Deutsche durch diesen Ruf der Dürftigkeit vollkommen der Versuchung überhoben, gegen die angeborene Sittlichkeit zu sündigen: — es ist ihm rein unmöglich, Maitressen zu haben. Was dies in Paris heißt, weiß jeder, der es kennt. Eine Maitresse zu haben, ist unerläßlich für jeden, der, sei es in welchem Kreise es wolle, irgend etwas gelten will. Der Handwerker, wenn er von der Arbeit, der Kommis, wenn er vom Magazin, der Student, wenn er aus dem Kolleg kommt, trifft seine Maitresse so gut wie der Mann vom höchsten Stand; denn so gehört es sich, und wenn es nicht so wäre, gälte weder Handwerker, noch Kommis, noch Student etwas.

Diese vortreffliche Sitte ist natürlich dem Deutschen zuwider, und glücklich hat er sich zu preisen, daß er in diesem Punkte nie der geringsten Anfechtung ausgesetzt ist. So groß auch die Anzahl der zärtlichen Geschöpfe ist, so unterkommsüchtig, so veränderlich sie auch in ihren Engagements sein mögen, so wird doch nie einer Grisette einfallen, sich einem Deutschen zum temporären Bündnisse anzubieten; noch seltener wird ein Deutscher die Gewissenlosigkeit und Tollkühnheit so weit treiben, um die Gunst einer solchen Dame zu werben, denn er müßte zu oft schamrot werden, wenn er sich im Spiegel sähe, was bei der Unmasse von Spiegeln in Paris gar nicht zu vermeiden ist. Die Maitressenwirtschaft überlassen die Deutschen ausschließlich ihren Mitausländern, den Briten; diese qualifizieren sich vortrefflich dazu, und keiner von ihnen ist einen Tag in Paris angekommen, ohne nicht mindestens mit einer Operntänzerin in ein beglückendes, wenn auch flüchtiges Bündnis zu treten.

Vermöge dieses Umstandes der Maitressenlosigkeit steht der Deutsche aber vollkommen abgesondert von der Pariser Sozietät; allen Pariser Freuden bleibt er dadurch fremd: für ihn kein Ball, keine Chaumière, kein Prado, kein Tivoli, — für ihn keine ländlichen Genüsse, keine städtischen Erholungen. Überall erscheint der Pariser gepaart, Männchen und Weibchen: als trauriger Einsiedler schleicht der Deutsche durch die munteren Reihen der übrigen, sieht schüchtern ihren gefühlvollen Tänzen zu, und weiht sich dem unfreiwilligen Gelübde der Entsagung.

In der Tat, es muß so sein! Denn in so große Ausschweifungen sich auch mitunter meine Phantasie verführen läßt, so ist es mir doch noch nie gelungen, mir einen Deutschen vorzustellen, wie er C a n c a n tanzt. Ich habe alle möglichen Versuche gemacht, meiner Einbildungskraft ein solches imaginäres Schauspiel vorzuführen, — ich habe die frivolsten Figuren mit den ausdrucksvollsten Physiog-

nomien, die mir je in Deutschland vorgekommen, hingestellt, — ich habe sie mir als in zehnjähriger Gewohnheit mit den Pariser Manieren vertraut und verwachsen gedacht, — nie aber bin ich dahin gelangt, mir eine dieser erdichteten Individualitäten als in diesem graziösen Tanze mit Erfolg auftretend vorzustellen. Es ist eine Fabel, deren Lehre kein Deutscher begreift, ein Rätsel, dessen Lösung keinem Deutschen einleuchtet. Wohl entsinne ich mich, den Versuch eines meiner Landsleute, eines verwegenen Burschen, in diesem Tanze mitzuwirken, angesehen zu haben; der Unglückliche schien Menuett zu tanzen, und mußte schmachvoll unterliegen.

Desto besser scheinen aber die Pariserinnen die gute Beschaffenheit des Deutschen zum wirklichen E h e m a n n e zu erkennen. Es gibt Stände, in denen häusliche Tugenden äußerst gesucht sind, wo man überhaupt auf legitime Ehebündnisse mehr gibt, als auf die flüchtigen Bündnisse der Laune. In diesen Ständen ist der Mann gepriesen, der da zu Hause bleibt, die Kasten auf- und zuschließt, in den Keller geht, Schwefelhölzchen anzündet, beim Sonntags-Spaziergang das Kind auf den Arm nimmt, und der Frau das Kleid zuheftelt. Möglichste Treue ist an diesem Manne eine erwünschte Tugend, besonders aber ist Sanftmut, Liebe und Ehrlichkeit sehr gesucht. Letztere ist dabei indes die Hauptsache, denn ausschließlich um dieser Tugend willen werden die Deutschen eigentlich geheiratet, und zwar von den Witwen der Marchands de vin, der Tabakverkäufer und der Inhaber von Estaminets.

Diese W i t w e n, deren es, beiläufig gesagt, sehr viele gibt, haben gewöhnlich dem verstorbenen Gemahle ein kleines Vermögen als Mitgift zugeführt; beide Teile haben diesen Fonds in der Regel sorgfältig angelegt, und es ist somit ganz natürlich, daß die Überlebende (denn selten überlebt der Mann die erste Frau, außer wenn er

sie in einer verdrießlichen Laune totschlägt, was bekanntlich dann und wann passiert), daß die Überlebende, sage ich, ihre besondere Lust bezeugt, nach dem Tode des teuern Gatten das Zugeführte und Vermehrte nicht wieder zuzuführen, wohl aber womöglich noch zu vermehren. Von nun an kämpft die Witwe für ihr ausschließliches Eigentum, für ihren Herd, ihr Heiligtum, und es fällt ihr nicht ein, wieder mit einem andern zu teilen.

Dennoch hat dies seine Schwierigkeiten; die Dame ist zwar rüstig, sie besorgt die Bücher und Korrespondenzen mit unermüdlichem Eifer, sie führt die Kasse mit einem Überblicke sondergleichen und thront bei alledem mit auffallender Majestät auf dem Sessel des Kontors. Notwendig bedarf sie jedoch eines männlichen Wesens für das Ab- und Aufsetzen der Läden, für die Kellergänge, für das Einschenken, mit einem Wort, für den Dienst des Garçons; einen Garçon selbst in Dienst zu nehmen, hat aber seine leicht begreiflichen Nachteile, — wer traut auf die Ehrlichkeit eines Garçons? Und dann, wieviel andere Dinge bleiben noch zu tun übrig, wozu sich ein Garçon nun und nimmermehr versteht? Wer soll die Kinder warten, wer soll einkaufen gehen, wer soll Sonntags nachmittag um vier Uhr mit der Dame spazieren gehen, wer soll ihr überhaupt Annehmlichkeiten erweisen, da die Witwe bei allen Vortrefflichkeiten auch gefühlvoll ist? Alles dies tat der verstorbene Gemahl; — nur von einem Gatten ist es zu fordern; ein Mann muß also notwendig wieder genommen werden.

Vor allen Dingen ist es aber der Witwe doch nur darum zu tun, ihr Eigentum ausschließlich für sich zu behalten; wo soll sich nun ein Mann finden, der all die ungeheuren Dienste eines Ehegatten übernehmen möchte, ohne nicht auch des Vermögens teilhaftig zu werden? Ein Franzose läßt sich darauf nicht ein, und tut er es,

so geschieht es nur, um die ehrenwerte Dame trotz ihrer wunderbaren Wachsamkeit zu betrügen.

Hier findet sich die Witwe also genötigt, über die Nationalvorurteile hinauszugehen; sie weiß, daß in den Adern keines Volkes bescheideneres und ehrlicheres Blut fließt, als in denen des deutschen: sie schwankt daher nicht, und entschließt sich, das Glück eines unserer Landsleute zu machen. Sie findet in ihm alles, was sie bedarf, und hat den Vorteil, daß ihr dieser Mann blutwenig kostet und außerdem viel Spaß macht durch die tausend Calembourgs, die er, ohne deshalb besonderen Erfindungsgeist zu besitzen, in seiner zweideutigen Aussprache täglich zum besten gibt.

Dieser Ehestand ist oft der endliche Ausgang der geängsteten und bitter getäuschten Strebsamkeit so manches Deutschen in Paris; er ist der Hafen, in den er sein vom Sturm leckes Schiff, mit pathetischer Resignation auf weitere Entdeckungen, einführt. Das Gelübde, welches er vor dem Maire ablegt, ist das Gelübde der Entsagung, mit dem einst fromme Seelen nach heftigen Leiden im feindlichen Leben von der Welt Abschied nahmen und sich dem heilsamen Schutze friedvoller Klostermauern übergaben. — Es ist auf diese Art in Paris eine stille Gemeinde entstanden, deren Brüder ruhig und abgeschieden von allem stürmischen Gewühle strebender Leidenschaften mit strenger Ergebenheit nach den Regeln ihres Ordens leben. Ihre Köpfe werden zwar nicht „geschoren“, dafür aber öfter von ihren Gattinnen „gewaschen“; vom Gelübde der Keuschheit sind sie — gegen ihre Gemahlinnen — entbunden, dagegen sind andere Genüsse ihnen streng untersagt. Sie sind zur Erziehung der Jugend verpflichtet, zur Tränkung der Säuglinge — versteht sich, durch Milchfläschchen — zur Aufrechterhaltung der Reinlichkeit in Windelangelegenheiten, sowie zur vollständigen Abstinenz von aller Berührung der Silber- und Kupfermünzen.

Ihre Nahrung besteht aus einem Pot-au-feu des Morgens, des Abends — aus besonderer Rücksicht auf ihre Nationalität — in einer Schüssel Sauerkraut, denn das Unglück will, daß sich die Franzosen einbilden, wir Deutschen ernährten uns durchaus von nichts anderem, als von Sauerkraut.

Aus diesem Orden tritt keiner, außer im Todesfalle der Ehehälfte; da diese bei der Ablegung des Gelübdes in der Regel schon bei Jahren ist, so stünde üblichen Annahmen nach zu erwarten, daß die gewöhnlich jungen Opfer deutscher Ehrlichkeit die strengen Wächterinnen überleben müßten; diese Matronen sind aber im Besitz einer enormen Lebenskraft, und der Entsagende sieht die Welt nie wieder.

Wer kann ahnen, welch ausgezeichnete Individuen sich hier und da unter diesem Orden befinden mögen? Mag es nicht schon begegnet sein, daß wir ein Glas Eau-de-vie aus den Händen des verständnisvollsten Schülers der Hegelschen Philosophie erhielten? Daß uns ein Dichter von fünfaktigen Dramen in Versen für zwei Sous Schnupftabak reichte? Daß wir einen Schoppen Straßburger Bier tranken, welches der gefühlvollste Kontrapunktist aus Kirnbergers Schule eingeschenkt? — Die Einbildungskraft erlahmt an dem unerschöpflichen Reichtum von Möglichkeiten, denen wir hier begegnen. Wer kann sich die Opfer alle denken, die jene Unglücklichen brachten, um ihr Leben zu fristen? Wer kann sich vorstellen, welche Entsagungen es kostete, um in jenen Orden aufgenommen zu werden?

Ich habe die kurze Geschichte des Erhaltungskampfes eines Deutschen in Paris verfolgt; — sie nahm, wie hier alles, einen reißenden Fortgang, und war in weniger als einem halben Jahre zu Ende. Es war dies ein junger Mann, der durch Gott weiß welchen betrübten Zufall nach Paris verschlagen worden war. Er

besaß nicht gewöhnliche Kenntnisse, war Mediziner, Jurist, Schriftsteller, Dichter und Gelehrter; er verstand Goethes Faust vom Prolog im Himmel bis zum Chorus mysticus, konnte Rezepte schreiben und Prozesse führen, wie irgend einer; außerdem schrieb er Noten und führte den Beweis, daß der Mensch keine Seele habe. Auf diese seine enormen Kenntnisse und Verständnisse trotzend, mußte er es natürlich für ein leichtes halten, selbst ohne einen Sou in der Tasche, sich in Paris eine ansehnliche Karriere zu machen, zumal da er auf die Kriegsrüstungen zählte, die Frankreich im vorigen Herbst machte und die ohne Zweifel eine seiner Fähigkeiten in Anspruch nehmen mußten. Er war voll Glaubens, als er mich das erstemal besuchte, obgleich er bekannte, daß Guizots friedfertige Politik ihm einen Streich spielte.

Acht Tage nach diesem Besuche erhielt ich einen Brief aus dem Hospital des Hotel Dieu: — mein kenntnisvoller Landsmann war krank geworden, und hatte die wohltätige Gastfreundschaft der Pariser in Anspruch genommen. Ich traf ihn in dieser überaus vortrefflichen Anstalt damit beschäftigt, sich mit Hilfe einer Grammaire einige Kenntnis der französischen Sprache zu verschaffen; im übrigen war ihm der Mut etwas gesunken, — nichtsdestoweniger hatte er tausend Pläne im Kopfe, die für jetzt jedoch bloß zum Ziele hatten, ihn gegen provisorischen Hunger zu schützen. Er sprach mir unter anderm von Korrekturen für eine Buchdruckerei, von Bilderkolorieren, vom Überziehen der Schwefelholzschächtelchen, vor allem aber mit großer Vorliebe vom Chorsingen in der Großen Oper, denn mein erfahrungsreicher Landsmann verstand auch zu singen. Ich versprach ihm, das Meinige für die Realisierung seiner Pläne zu tun, und versorgte ihn mit Schnupftabak.

Bald darauf erhielt ich abermals einen Brief, diesmal aber aus dem Hospital der Pitié; ich besuchte ihn

auch dort und hatte Gelegenheit, mich zu überzeugen, daß dieses Krankenhaus bei weitem dürftiger und unreinlicher ausgestattet sei, als das Hotel Dieu. Mir ward nicht klar, warum mein einsichtsvoller Landsmann diesen Spitalwechsel ausgeführt hatte, beruhigte mich aber, da ich ihn in ziemlich guter Gesundheit antraf. Ich erfuhr, daß aus dem Opernsingen, dem Schwefelholzkästchenüberziehen, dem Kolorieren und den Korrekturen vorläufig nichts geworden war; dagegen arbeitete er aber einen Beweis dafür aus, daß die Seele aus Kohlenstoffsäure und Galvanismus bestehe, und hoffte nächstens auf Erlösung aus dem Übel.

So kam der 15. Dezember heran, der Tag der Einbringung der Asche Napoleons. Alle Welt weiß, daß Gott an diesem Tage die Pariser mit einer unerhörten Kälte beschenkte; ich hatte vier Stunden auf der Estrade des Invalidenplatzes gefroren und beneidete meinen wohlgeborgenen Landsmann, den ich unter einer der wärmenden Decken der Pitié glaubte. Der Unglückliche hatte sich aber nicht enthalten können, seinem historischen Forschungsdrange — denn er war auch Geschichtsschreiber — nachzugeben, um die Tatsache der Pariser Bestattung der kaiserlichen Überreste in persönlichen Augenschein zu nehmen. So wohl er daran tat, da er sonst leicht hätte verführt werden können, das Faktum dieser Bestattung ebensogut zu leugnen, wie die Existenz der Seele, — so war doch die Kleidung des Ärmsten durchaus nicht für die Kälte dieses merkwürdigen Tages berechnet; sie war jedenfalls in einem der fröhlich durchlebten Sommer des Lebens ihres Eigentümers angefertigt worden und weigerte sich hartnäckig, den ziemlich ansehnlichen Gliedmaßen meines sonst so wohl bedachten Landsmannes hinreichendes Obdach zu gewähren. Er bot einen jammervollen Anblick dar, der mir durch Herz und Seele ging. Es mußte also für die dringendsten Bedürfnisse Rat geschafft werden; — es gelang mir, eine seiner geringsten Fähigkeiten in

Anwendung zu bringen: der Philosoph, Jurist, Mediziner und Historiker — mußte Noten schreiben.

Bald aber war dieser Nahrungserwerbszweig erschöpft, denn leider kannte ich nicht übermäßig viel Leute, die Noten zu schreiben hatten; es mußte an andere Dinge gegangen werden. Nachdem ich einmal meinen Seelenleugner einige Tage nicht gesehen, trat er endlich unerwartet in mein Zimmer und berichtete, daß er die gegründetste Aussicht auf eine Art von Buchhalterstelle in einer Fabrik zu Beauvais habe; ein einträgliches Einkommen würde ihm dazu verhelfen, in kurzer Zeit ein kleines Kapital erspart zu haben, was ihn in den Stand setzen werde, einige Zeit unangefochten seinem Hauptvorhaben leben zu können, nämlich den Franzosen Goethes Faust zu erklären, wozu er sich die nötige Einsicht in die französische Sprache im Umgange mit den Arbeitern jener Fabrik leicht zu verschaffen Gelegenheit haben werde.

Ich gratulierte ihm und wünschte ihm Glück auf die Reise, als er in kurzer Zeit zu mir kam, um Abschied zu nehmen. Da ich ihn aber frug, ob er bald einmal wieder nach Paris kommen würde, erklärte er mir, daß dies große Schwierigkeiten haben werde, da er vorläufig nach Australien zu gehen gedenke. Aus Beauvais war zwar nichts geworden, in seiner Eigenschaft als Mediziner aber war ihm, wie er glaubte, die Stelle eines Schiffsarztes auf einem von London nach Australien gehenden Kolonistenschiffe angeboten worden, und heute noch erwartete er das Reisegeld für London. Ich nahm diesmal sehr gerührten Abschied, denn eine Reise nach Australien ist kein Spaß. Bald aber mußte ich erfahren, daß ich mich bei dieser Gelegenheit umsonst erschüttert hatte, denn das Reisegeld war nicht eingetroffen.

Mein unglücklicher Landsmann wußte nun nicht mehr, was anfangen? Er hatte nichts mehr zu leben, und ich konnte nicht begreifen, wovon er sich ernährte. Ich hatte

beobachtet, daß es erstaunlicher Quantitäten von Speisen bedurfte, um den Anforderungen seiner außerordentlich kräftigen Konstitution zu genügen; dieser Umstand hatte schon dazu beigetragen, sein sonst so klares und gerechtes Urteil zu trüben, als er von der Diät der Pariser Hospitäler behauptete, sie sei für den Ruin der Kranken berechnet, da der Schwache weder Nahrung genug erhalte, um wieder zu Kräften zu gelangen, der Starke aber zumal notwendig dadurch schwach werden müßte.

Durch Erkundigungen erfuhr ich endlich, daß sich ein paar wohlhabende Damen aus dem Stande der Putzmacherinnen gefunden hatten, die, anfänglich von dem Interesse für seine nicht unangenehme Körperbeschaffenheit angezogen, ihm eine gewisse Teilnahme gewidmet hatten, die sich für das Teil der einen in Lieferung von Speisen und Getränken, für das der andern in Darleihung von Zwanzig-Sousstücken aussprach. Nicht genau weiß ich, ob die Veränderlichkeit der barmherzigen Damen, oder das Gefühl der Entwürdigung meines sonst so wohl gesitteten Landsmannes daran schuld war, daß auch dieses Verhältnis ein baldiges Ende erreichte; soviel bleibt gewiß, daß ich ihn eines Tages von Kämpfen ganz anderer Art in Beschlag genommen antraf. Er entdeckte mir, daß die Witwe des Besitzers eines Estaminets in einer Seitenstraße der Rue St. Antoine ein vertrauensvolles Auge auf seine Tauglichkeit zum guten Ehemanne geworfen habe. Er war, wie er mir erklärte, durch die Not getrieben, mit dieser Dame bereits in Unterhandlungen über die Bedingungen getreten, die einem von ihr gewünschten Ehebündnisse zwischen beiden Teilen zugrunde liegen sollten. Sie hatte ihm standesgemäße Nahrung und Wohnung, sowie sonstige Titel und Rechte eines Ehegatten, ausgenommen Vermögensansprüche, zugesagt; dafür aber sollte es ihm zur Pflicht gemacht sein, sich ausschließlich nur den Details der Wirtschaft zu widmen, und dies war der

harte Punkt, dem mein hochstrebender Landsmann nun und nimmermehr seine Zustimmung geben wollte. Er hatte ihr zugestanden, vom Mittag bis in die Nacht sich nur die Obliegenheiten des Gemahls einer Estaminet-besitzerin angelegen sein zu lassen, dagegen aber unbedingte Freiheit für die Morgenstunden verlangt, um an der Erklärung des Faust und an dem Beweis für die Nichtexistenz der Seele arbeiten zu können. Darauf hatte aber die Dame wiederholt erklärt, daß die Morgenstunden die einträglichsten für das Estaminet seien, daß er somit jedenfalls den Pot-au-feu servieren, und Faust und Seele unbewiesen lassen müsse. — Der Kampf zwischen dem Gefühle der Notdurft und dem Bewußtsein einer höheren irdischen Bestimmung war hart — aber edel; die Brust meines seelenleugnerischen Landsmannes erhob sich, und mit einem schwermütigen Seufzer nahm er sich vor, dem ehelichen Obdach an der Ecke der Rue St. Antoine zu entsagen.

Zur Entschädigung bot sich ihm bald eine schöne Aussicht dar, eine Art von Aufseher in einer Narrenanstalt zu werden; dies war ihm außer um des Unterkommens willen auch seiner auszuarbeitenden Beweisführungen wegen sehr wichtig und erwünscht. Gott weiß aber, was die Narren gegen ihn einzuwenden haben mochten, — auch hier mußte er endlich zurückstehen. Er warf abermals einen Blick auf die Estaminet-Witwe, entschloß sich aber, lieber Bonbonsdevisen zu kolorieren oder eine deutsche Zeitschrift herauszugeben. Das eine wie das andere fand indes seine Schwierigkeiten, und von neuem begann der Ehekampf in seiner geplagten und doch von ihm selbst geleugneten Seele. Definitiv endigte er aber diesen Streit, als sich ihm die günstigste Aussicht eröffnete, die Stelle des Hauslehrers der Kinder eines famösen und gelehrten Engländers zu erhalten. Dieser Engländer hatte neben seinem Reichtume und seinen Kindern die

Eigenschaft, Geschichtsforscher zu sein; mein kenntnisreicher Landsmann war aber, wie wir wissen, auch Geschichtsforscher, somit konnte sich ihm nichts Geeigneteres darbieten, als diese Stelle. Wirklich schien ihm das Glück günstig zu sein; der Brite erkannte den Wert der enormen Qualitäten des Kandidaten, — und die Sache war abgemacht.

Ich sah meinen beneidenswürdigen Landsmann einige Zeit nicht wieder. Da ich wußte, der Engländer hatte vor, auf Reisen zu gehen, so war nichts natürlicher, als anzunehmen, daß sein Hauslehrer ihn begleitete. Eines Tages besuchte ich den Jardin des plantes und betrachtete die jungen Bären, die erst seit kurzem das Licht der Welt erblickt hatten, als ich das unausstehliche Geblöke eines ungefähr vierjährigen Jungen neben mir höre: — ich blicke mich um, — wer malt mein Erstaunen, als ich den ungezogenen Jungen auf den Armen meines ehrbar gekleideten Faust-Erklärers sitzen sehe, neben ihm eine ehrwürdige Dame mit einem großen Strickbeutel und einem kleinen Mädchen! Nach kurzem Schreck grüßte mich mein Freund mit einem verlegenen Lächeln und lud mich ein, ihn im Estaminet seiner Gattin auf der Ecke der Rue St. Antoine zu besuchen. — — — Armes Frankreich, wer soll dir nun Goethes Faust erklären? Irrige Menschheit, wer wird dir den Beweis für die Nichtexistenz deiner Seele führen? Derjenige, der beides mit so auffallender Klarheit in Prosa und in Versen vermöchte, serviert Zeit seines Lebens den Pot-au-feu und schenkt Straßburger Bier! — —

Diese Geschichte enthält gewiß Lebensstoff für wenigstens zehn deutsche Residenzjahre; hier passierte sie, wie ich bereits sagte, in weniger als sechs Pariser Monaten. Sie hätte sich jedenfalls in noch kürzerer Zeit abgesponnen, wenn mein erfahrungsreicher Freund mehr gewaltsamen Ungestüm an die Lösung seiner Aufgabe gewendet hätte, wenn er sich irgend der List und verbotener Mittel hätte

bedienen wollen, oder mit einem Worte, wenn es ihm eingefallen wäre, auf das Pariser Intrigen- und Schwindelsystem einzugehen. Es ist unglaublich, wie wertlos in Paris die erfindungsvollsten Kniffe sind, durch welche sich sonst ein Deutscher oft jahrelang in seiner Heimat zu Kredit und Ansehen verhilft; hier werden sie zu reinen Kinderspäßen gegen die ungeheuere Vollendung des Pariser Industrieritterwesens. Ich entsinne mich mit Bedauern, einen andern Landsmann gekannt zu haben, der, wahrscheinlich weniger weil er es für gut, sondern weil er es für notwendig hielt, den unglücklichen Versuch wagte, sich durch biedere Schwindeleien und friedfertige Umgehungen der Pariser Gesetze weiter zu verhelfen. Er hat, glaube ich, die Erfahrung gemacht, daß die gesetzlosen Pariser gegen alles ein Gesetz haben, zumal gegen deutsche Geniestreiche. Dieser Landsmann lebte erstaunlich kurze Zeit in Paris.

In der Tat, die Erfindungsgabe scheint durchaus die fruchtloseste Eigenschaft armer deutscher Teufel für ihr Fortkommen in Paris zu sein; bei weitem geeigneter dafür ist die Gabe der Musik. Die Deutschen haben sich durch dieselbe in solchen Kredit gesetzt, daß sich kein Franzose einen Deutschen denken kann, der nicht Musik verstehe. Wenn in einer Gesellschaft zufällig Verlegenheit um einen Klavierspieler zur Begleitung einer Romanze von Demoiselle Puget entsteht, und man erfährt, daß sich ein Deutscher zugegen befindet, so glaubt man sich sogleich aller Not überhoben; denn wozu wäre dieser Deutsche von seinem Vater erzeugt und von seiner Mutter geboren, als um Klavier zu spielen? Fügt es sich, daß ein Deutscher beim Studium der Hegelschen Philosophie doch einmal vergessen hätte, sein musikalisches Talent zu entdecken und auszubilden, so daß er die Bitte einer Pariserin um Begleitung einer Pugetschen Romanze abschlagen müßte, so hat die Dame gewiß nichts Eiligeres zu tun,

als das Kreuz zu schlagen, denn sie hält den Deutschen für ein Gespenst, für ein Phantom, ein Unding. Versteht aber der Deutsche Musik und spielt er Klavier, so hat er Aussichten und Ansprüche auf eine überaus glänzende Karriere; denn er kann Virtuos, Lehrer und Gott weiß, was alles noch werden, nur nicht Minister, wie es bei uns Spontini ward. Er kann aber, was bei weitem mehr ist, Ehemann der Tochter eines Bankiers werden, denn selbst in höheren Ständen spricht sich eine gewisse Neigung zu deutschen Heiraten aus, zumal wenn die Heirat Resultat von Kunstbegeisterung ist, die niemand geschickter hervorzurufen versteht, als der Deutsche, wenn er am Klavier sitzt. Hier aber endet die Laufbahn des Musikers; mehr als Schwiegersohn eines Bankiers kann er schlechterdings nicht werden, wenigstens nicht durch das, was er ist und leistet: — gelangt er von hier aus zu höheren Glücksstufen, z. B. wird er gesetzgebender Komponist der Großen Oper, wie Meyerbeer, so hat er dies nur als Bankier bewirkt, denn ein Bankier kann alles in Paris, selbst Opern komponieren und aufführen lassen.

Somit ist für alle Fälle anzunehmen, daß der Bankierstand auch die vollendetste Qualität eines Deutschen in Paris ist. Die deutschen Bankiers, deren es hier eine ziemliche Anzahl gibt, gelten aber nicht mehr als Deutsche; sie sind über alle Nationalität, somit über alle Nationalvorurteile erhaben; sie gehören dem Universum und der Pariser Börse an. Seien diese Bankiers daher auch noch so wohl versehen mit unendlichen Staatspapieren und Renten, so bleibt deswegen das Vorurteil der Franzosen, die Deutschen durchweg für arm zu halten, immer dasselbe; denn in einem dieser Bankiers die deutsche Nationalität anzuerkennen, fällt keinem ein; zum wenigsten beobachten die Pariser den Unterschied, daß sie, wenn von einem deutschen Bankier die Rede ist, sagen: „ce monsieur est banquier, je crois allemand“, von einem

deutschen Schriftsteller jedoch: „il est allemand, je crois homme de lettres“. Rothschild ist in ihren Augen mehr Universal-Jude, als Deutscher; selbst seinen deutschen Namen spricht man sehr selten aus, gewöhnlich nennt man ihn: „Nr. 15, Rue Lafitte“.

Die deutsche Nationalität von sich abzustreifen, ist aber auch die erste Sorge der Bankiers selbst, sobald sie ihre Geschäfte nur einigermaßen in Gang gebracht haben; sie bemühen sich, französischer als französisch zu sein, und wahrlich, sie sind die einzigen, denen es gelingt, die französische Sitte bis zur Täuschung nachzuahmen. Im Pariser Egoismus reüssieren sie zumal vortrefflich, weniger im feinen französischen Benehmen; es soll deutsche Bankiers geben, die Anflüge von Grobheit haben, als wären sie deutsche Polizeibeamte. Gewöhnlich geraten sie in peinliche Verlegenheit, wenn sie in ihrer Muttersprache angeredet werden; eine keusche Scham macht dann ihre Augen glänzen und rötet anmutig ihre gelben Wangen, denn jeder deutsche Bankier, werde er noch so dick, behält im gewöhnlichen Leben und wenn er französisch spricht, ein mattes Auge und bleiche Wangen. Sie sind dafür aber bei den Parisern sehr beliebt, und — machen gute Geschäfte.

Die vortrefflichsten, echtesten Deutschen sind die Armen; sie lernen in Paris ihre Muttersprache von neuem schätzen, und vergessen darüber, französisch zu lernen. Ihr oft schwach gewordener patriotischer Sinn wird hier von neuem gestärkt, und so sehr sie gewöhnlich die Rückkehr in die Heimat scheuen, vergehen sie doch vor Heimweh. Ein vollständiges Jahr bedürfen sie, um sich in Paris einzugewöhnen, bis dahin stoßen sie sich an jedem Gamin, an jedem Bilderladen; den Gamin scheuen sie bald, den Bilderladen lernen sie aber lieben und verehren. Ganze Stunden des Tages bringen sie oft vor ihm zu, denn hier machen sie ihr Studium von Paris und lernen zuerst

das Wesen seiner Einwohner ergründen. An diesen Läden erfahren sie alle Situationen des Pariser öffentlichen Familienlebens, denn fast jeden Tag erblicken sie dort neue Bilder und charakteristische Zeichnungen, die ihnen das Geheimnis der politischen und soziellen Bedeutung der Hauptstadt erschließen. Wenn sich zwei Deutsche begegnen, so ist es ganz natürlich, daß sie sich erzählen, was sie eben erlebt haben; ihre Erlebnisse reduzieren sich oft aber nur auf das, was sie vor jenen Bilderläden erfuhren. Sie erzählen, daß sie beobachtet hätten, wie zwei Kinder vor ein Gemälde, Adam und Eva darstellend, hingetreten wären, von denen das eine fragte, welches auf diesem Bilde der Mann und welches die Frau sei? worauf das andere entgegnete: „Das kann man nicht wissen, da sie keine Kleider anhaben.“ — Sie erzählen sich ferner, daß sie einen Epicier vom Nationalgardendienst zurückkehren gesehen haben, der seine Frau antraf, wie sie eben ihren Liebhaber verbergen wollte; der Epicier habe den Säbel gezogen, um den Nebenbuhler niederzuhauen, — die Gattin habe sich ihm aber entgegengeworfen mit dem Ausrufe: „Unglücklicher, willst du den Vater deiner Kinder töten?“ — Dergleichen Erfahrungen sind täglich vor jenen Bilderläden zu machen; der Deutsche beutet sie aus und ist versichert, sie erlebt zu haben. —

Diese armen Deutschen haben gewöhnlich viel Phantasie und Talent, vor allem sind sie treue Freunde; ich für mein Teil habe erst hier erfahren, was Freundschaft ist. Auch sie bilden in Paris eine stille Gemeinde und beobachten die Gelübde der Entsagung; sie sind keusch und befolgen mit umständlicher Gewissenhaftigkeit die Gesetze. Oft jedoch schmieden sie Pläne zur Eroberung von Paris, und kühne Wünsche und Begierden steigen nicht selten in ihrem Herzen auf. Wer sollte aber auch gleichgültig bleiben, wenn er vier Francs an der Kasse der Oper bezahlt hat und dafür das Recht erhält,

auf einer der rotsammetnen Lehnbänke des Parterres Platz zu nehmen? Vor sich sieht er die schlankesten und elegantesten Tänzerinnen von der Welt, wie sie ihren Liebhabern in der Loge des Jockeyklubs sehnsuchtsvoll die Füße entgegenstrecken; neben sich in der Höhe gewahrt er die graziösesten Damen mit blendenden Nacken und in entzückenden Toiletten, die bis zu seiner nur an Gasgestank gewöhnten Nase die berauschendsten Wohldüfte ausströmen lassen; hinter sich erblickt er eine mystisch erleuchtete Loge, über der er die Ehrfurcht gebietenden Buchstaben L. P. (Louis Philipp) erkennt, welche mitunter irrigerweise für die Chiffren des Direktors der Oper, Leon Pillet, angesehen werden. Dies ganze bildet ein Ensemble, welches wirklich den Gelübden der armen deutschen Brüdergemeinde in Paris oft gefährlich wird; keinem wird es zwar einfallen, sie zu brechen, — wer von ihnen besäße dazu die Kraft und das Vermögen! — frevelhafte Wünsche sind aber oft nicht zu unterdrücken. —

Solche Wünsche führen gewöhnlich zu dem heftigsten Ennui; die Künste Liszts und Chopins, die Töne Duprez' und der Dorus-Gras, ja selbst Rubinis unvergängliche Triller sind dann oft nicht imstande, eine Langeweile zu zerstreuen, die zu vermehren ihnen aber weit öfter glückt.

Glücklich daher, wenn das Frühjahr erschien, und man durch diese Erscheinung Grund bekommt, das heillose Paris mit seinen unerhörten Verführungen und ennuyanten Betäubungen zu fliehen. Denn in Paris ist dann für Deutsche nichts mehr zu tun, als höchstens die Giraffe anzusehen, oder auf eine Revolution zu warten. Es gibt zwar noch tausend andere Dinge, die selbst zur Sommerszeit noch die Pariser beschäftigen; der Deutsche aber, wenn er unter harten Entsagungen den Winter verlebte, sehnt sich nach den stillen Freuden des Landes.

Wo aber Land finden um Paris! — Diese Stadt hat wenigstens vierzig deutsche Meilen im Umfange; —

überall Bankierwohnungen und Häuser voll Minister und Rentiers.

Mit wahrer Wollust entdeckte ich daher zwei Lieues von Paris ein einzeln stehendes Haus von verfallener Bauart; wie atmete ich auf, denn ohne Nachbarschaft zu sein, ist ein Glück, welches man erst in Paris schätzen lernt! Als ich mich in diesem Gebäude einmietete, entzückte mich zumal der Umstand, daß ich an der unendlichen Masse von Gemälden in der Wohnung seines Besitzers erkannte, mein Wirt sei ein Maler. So abscheulich auch diese Gemälde waren, so gaben sie mir doch eine wohltuende Beruhigung über das geräuschlose Metier ihres Schöpfers, — denn Bilder, solange man sie wenigstens nicht sieht, haben nichts Störendes.

Mich amüsierte die originelle Gestalt meines Hauseigentümers, eines Mannes von ungefähr achtzig Jahren mit der Rüstigkeit eines Vierzigjährigen. Er erzählte mir, daß er eine große Zeit seines Lebens am Hofe von Versailles verlebt habe, daß er daher Legitimist sei, vor allem, weil ihn die Julirevolution einer Pension von 1000 Francs beraubt habe. Ich bestärkte ihn in seinem Glauben und erklärte ihm die Gründe, die mich bewegen, den Legitimismus für eine vortreffliche Sache zu halten. Dies gefiel ihm sehr; desto mehr beklagte er aber meine Indifferenz in legitimistischen Angelegenheiten, als ich durch meine Zerstreutheit ihn einmal empfindlich verletzte; — er erzählte mir nämlich, daß er sich noch deutlich des Leichenbegängnisses der Gemahlin Ludwigs XV. erinnerte, worauf ich ihn in der Verwirrung frug, ob er von der Pompadour oder der Dubarry spreche?

Nichsdestoweniger blieben wir jedoch den ersten Tag gute Freunde; nur betrübte mich eine Entdeckung, die ich machte, als ich aus meinem Fenster in den Garten hinter dem Hause hinabblickte: mitten darin stand nämlich ganz offen eine Badewanne, die mein Legitimist des Morgens

mit Wasser füllte, von der Sonne wärmen ließ und vor dem Diner in höchst illegitimer Entkleidung bestieg.

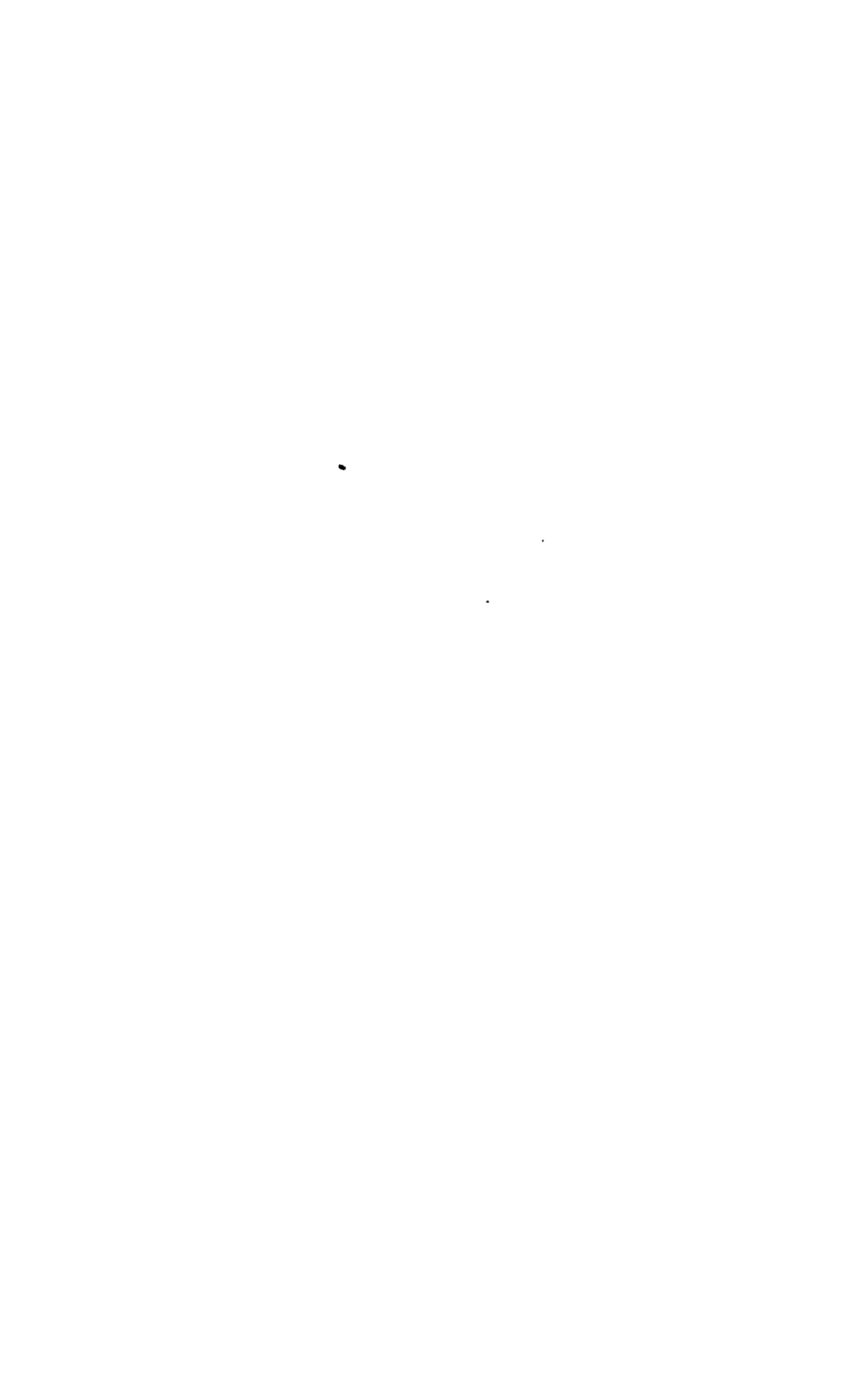
Störender aber als diese traurige Entdeckung war, was der ehrwürdige Günstling der Dubarry mir des Abends zu hören gab. Ich hatte nicht alle seine Zimmer gesehen, und somit war mir die ansehnliche Sammlung von musikalischen Instrumenten entgangen, die er in einem derselben verwahrte. Der Unglückliche hatte sich neben der Malerei und dem Legitimismus auch auf die Erfindung von Tonwerkzeugen gelegt, von denen er alle Abende und alle Morgen eines nach dem andern durchprobierte. Man denke sich, wie ich unter dieser grausamen Angewohnheit meines Hauseigentümers leide, wenn ich versichere, daß noch bis heutigen Tag all meine Versuche fruchtlos waren, seinen entsetzlichen Erfindungsdrang auf andere, stillere Gegenstände abzuleiten.

Es ist nicht möglich, sich in die Einsamkeit fern von den Äußerungen der Pariser Kultur zurückzuziehen, ohne eine bedeutende Reise zu machen! Glücklich der Bankier, der solche Reisen machen kann! Glücklich der geborene Pariser, der dieser Erholungen nicht bedarf! Wehe aber dem in Paris wohnenden Deutschen, der nicht Bankier ist! Er wird von diesem Meer von ungenießbarem Genuß unrettbar verschlungen, wenn es ihm nicht gelingt, Bankier zu werden.

Möge euch, ihr dreißigtausend Nationaldeutschen in Paris, die Erlösung beschieden sein!

IV. Bericht an die Dresdener Abendzeitung.

Die Aufführung von „Le Freischütz“ in der Großen Oper fand am 7. Juni 1841 statt. Wagner berichtete in zwei längeren Aufsätzen über Webers Meisterwerk. Der eine in der „Gazette musicale“ suchte dem Pariser Publikum den geheimen Zauber der deutschen Freischützsage zu erschließen, der andere meldete nach Deutschland (Dresdener Abendzeitung), was die Franzosen aus „unserem Freischützen“ gemacht hatten. Beide Aufsätze sind im Band I der „Gesammelten Schriften“ enthalten. Die Sage von den „Willis“ findet sich im Kapitel „Elementargeister“ in Heines „Deutschland“ und wurde von Adam zu dem Ballett „Giselle“ verarbeitet, das sich übrigens lange auf der Bühne gehalten hat. Zu Wagners eifrigem Eintreten für Heine bot des Dichters Renkontre mit dem Gatten von Börnes Freundin, Frau Strauß, Anlaß, das durch Heines Schmähschrift gegen Börne nach dessen Tode hervorgerufen worden war. In deutschen Zeitungen hatte man gemeldet, daß Heine, der sich damals in den Pyrenäen in Cauterets befand, aus Feigheit dorthin geflüchtet sei. Dagegen empörte sich Wagners Rechtsgefühl. Seine späteren Urteile über den Dichter lauten wesentlich ungünstiger, als hier.



Paris, den 6. Juli 1841.

Sie haben ihn nicht tot machen können, unsern lieben herrlichen Freischützen! Sie haben ihm angetan, was sie irgend nach den vortrefflichen Pariser Gesetzen ihm antun konnten; sie haben ihn mit Ennui versehen und in seiner Unlogik gelassen, sie haben — daß ich mich diesmal kurz fasse — alles das mit ihm angestellt, worüber ich mich letzthin gegen die Leser der „Abend-Zeitung" eines Breiteren ausließ, — *und doch haben sie ihn nicht tot machen können!* Man gibt ihn von Tag zu Tag; das Publikum findet sich immer gedrängter ein, es wird wärmer und wärmer und ruft bis!, wo es irgend nur schicklich ist. Im Anfange wußte ich nicht sogleich recht, ob ich das Pariser Publikum oder den Freischützen bewundern sollte; schon glaubte ich mich an die Vorstellung halten zu müssen, indem ich annehmen zu dürfen meinte, sie sei befriedigender geworden; dem war aber nicht so: alles träumte, weinte und zitterte wie zuvor, — dieselben Schrecken der Wolfsschlucht, dieselbe uneigennützige Jovialität Kaspars. Endlich ward es mir klar, und ich kann unsern Landsleuten versichern, daß auch bei dieser Gelegenheit der „Freischütz" mehr Bewunderung verdient, als das Pariser Publikum.

Nichtsdestoweniger aber zeugt es von der Kraft, der Ausdauer und erstaunlichen Elastizität des letzteren, daß

es den Mut besaß, nach dem entsetzlichen Degout, den ihm die ersten Vorstellungen beigebracht haben mußten, sich wiederum auf den roten Sammetbänken der Oper zu versammeln mit dem Vorsatze, den Freischützen abermals von Anfang bis zu Ende mitanzuhören. Unter solchen Umständen mußte auch dieser endlich das Seinige tun: unter aller langweiligen Hülle mußte er ihnen endlich hervortreten, frisch, jung und herrlich, wie er ist!

Doch halt! Ich gehe zu weit: frisch, jung und herrlich — wie er ist, konnte er sich ihnen doch nicht zeigen; gerade das, was wir Deutschen so innig an ihm lieben, konnte doch wohl nun und nimmermehr den Parisern ebenfalls zum Herzen sprechen, — das geht einmal nicht, das verbietet die Pariser Sitte. Dafür aber erfassen die Franzosen Schönheiten, die uns bei einer Vorstellung des Freischützen fast entgehen, oder die wir doch wenigstens nur mit der befriedigten Ruhe der Gewohnheit dahinnehmen. Ich spreche von den rein musikalischen Schönheiten des Freischützen, von den vielen wundervollen Effekten, die bei dem anspruchslosen Aufwand von Mitteln den Franzosen etwas gänzlich Neues sind und die sie mit ungeheucheltem Enthusiasmus zu würdigen verstehen. Man kann sich den Rausch des Pariser Publikums nicht vorstellen, mit dem es z. B. den schönen H-Dur-Satz im letzten Finale aufnimmt, trotzdem, daß ihm der ganze gedehnte Schluß mit dem äußerst ehrwürdigen Eremiten ein Greuel ist; die wenigen Takte, wo sich sämtliche Solostimmen in diesem Satze vereinigen, bringen hier einen so unendlich entzückenden Eindruck hervor, daß ich zur Ehre der Pariser sagen muß, ich habe noch nie die hinreißendste Kadenz Rubinis mit gleichem Enthusiasmus von ihnen da capo rufen hören, obgleich Berlioz im „Journal des Débats“ das Publikum inständig gebeten hat, sich nach diesem Satze ruhig verhalten zu wollen, um die Stelle nicht zu bedecken, wo der Eremit so schön nach C-Dur übergeht. Mein Gott, was machen sich die Fran-

zosen aus einem Eremiten, zumal wenn er nach C-Dur übergeht! —

An dieser glücklichen Wendung, die hier so gegen alles Erwarten der Erfolg des Freischützen genommen, hat nun ebenfalls das ungeheure Renommee des deutschen Meisterwerks den mächtigsten Anteil. Wehe dem Freischützen, wenn er als das Produkt eines unbekannten Komponisten in Paris s o , wie es geschah, zum erstenmal über die Szene gegangen wäre! Rettungslos wäre er und sein Schöpfer verloren gewesen, und kein musikalisch-biographisches Lexikon der Welt würde je den Namen des letzteren aufgezeichnet haben. Der „Charivari" würde über seinen Erfolg gemeldet haben, was er über die Aufnahme des „Benvenuto Cellini" von Berlioz berichtete: „Das Publikum schlief und erwachte pfeifend." Ein passabler Witz — und somit für die Ewigkeit zu Grabe !— Das konnte und durfte hier aber nicht der Fall sein; dazu kam, daß dem Publikum doch eine verwirrte Ahnung von der mystischen Herrlichkeit des Freischützen angekommen sein mußte, die ihm den Tag nach der Vorstellung, die es so sehr degoutiert hatte, keine Ruhe ließ und endlich das unbegreifliche Verlangen erweckte, morgen den Freischützen noch einmal zu hören. Mehr aber, wie ich bereits sagte, bedurfte es nicht, — der „Freischütz" selbst mußte das übrige tun. Er hat es getan; man geht und drängt sich, man klatscht und jubelt — o, du herrlicher Freischütz! Man spricht sogar schon von Generosität gegen die Erben des deutschen Meisters. Wir werden sehen! —

Nun haben wir auch ein deutsches Ballett gehabt; es spielt, oder tanzt vielmehr, in Schlesien, nicht weit von Breslau, und ein deutscher Dichter, Heinrich Heine, hat die Idee dazu gegeben. Es ist dies die Sage von den Willis, jenen mit ungestilltem Liebesverlangen gestorbenen Bräuten, welche um Mitternacht dem Grabe entsteigen, um die Männer, die ihnen nahen,

zu Tode zu tanzen. An dieser phantasievollen Sage hat den Franzosen besonders die gute Qualifikation zum Ballett gefallen; in der Tat, welche Gelegenheit zur Geltendmachung der unsäglichsten Pirouetten, der übersinnlichsten Entrechats bietet nicht diese unheimliche Lust der Willis dar? Um übrigens die Tanzmorde wahrscheinlich zu machen, hat der Bearbeiter sehr recht getan, die Szene in die Nähe von Breslau zu verlegen, anstatt nach Paris; denn nur, wenn sie dieselben für Deutsche oder gar für Schlesier halten müssen, können sich die Franzosen diese Opfer der Tanzlust erklären. Ein Zuschauer der Pariser Maskenbälle hat nämlich Gelegenheit, sich zu überzeugen, daß ein Franzose nun und nimmermehr tot zu tanzen ist.

Der Charakter, die Gewohnheiten und die Eigenschaften der Franzosen machen ihnen, zumal im Gebiete der Poesie, viele Dinge rein undenklich und unbegreiflich; es sehen sich daher Opern- und Ballettdichter oft veranlaßt, ihre Wunder dem Auslande zu entnehmen, wobei sie neben der Möglichmachung von tausend Sonderbarkeiten immer noch den Vorteil haben, von ihrem Publikum unbedingten Glauben fordern zu dürfen. Wird das ausländische Wunder, wie es jetzt erstaunlich in der Mode ist, gar noch unter ausländischem Namen eingeführt, so bleibt nichts mehr zu wünschen übrig: am „Franc-tireur“ würden die Franzosen vielerlei auszusetzen gehabt haben, über „le Freischütz“ sind sie aber vollkommen einverstanden, es ist und bleibt ihnen im eigentlichen Sinne des Wortes ein böhmisches Dorf. „Les Willis“ sind ihnen daher auch gerade recht; was sollen sie über die streiten? Sie finden Männer, die sich zu Tode tanzen können, also glaubt man auch, daß es wirklich solch unregelmäßig und unzureichend organisierte Adamssöhne gäbe, so wenig sie sich dergleichen auch in Wahrheit vorstellen können. „Wie muß es doch in Schlesien, Thüringen und den angrenzenden Ländern sonderbar zugehen!“ — Wir Deutschen brauchen keine

„Willis"; — ein einziger Ball der Pariser Großen Oper reicht hin, uns den Armen des Tanztodes zu überliefern. —

Übrigens ist es mit diesem Ballett, wie mit allen andern; man tanzt gut, man hat schöne Dekorationen, man macht artige Musik. Diesmal hat die letztere Herr Adam gemacht, der Mann, der den „Postillon" und den „Konditor" erschuf; dieser Schöpfer hat sich schmählich schnell ausgeschaffen, er hat sich in beinahe ebenso kurzer Zeit zu Tode komponiert, wie das Opfer der Willis sich zu Tode tanzte. Seinen Fall begreifen die Franzosen sehr leicht; sie sehen fast alle Monate einen Komponisten an seiner Musik sterben und sind stets bereit, ihn zu Grabe tragen zu helfen. Dann und wann erfahren sie nachher, daß der Abgeschiedene mit seiner Musik noch in Deutschland sein Wesen treibe; man wundere sich daher nicht, wenn sie Deutschland für das Land der Geister und Gespenster halten!

Herr Adam spukt jedoch auch noch in Paris umher; man ist alle Monate auf dem Punkte, ihn eben radikal vergessen zu haben, als er sich immer noch einmal meldet. Auch mit den „Willis" meldete er sich abermals kurz vor seiner Abreise; er ist nämlich stets im Begriffe, morgen oder übermorgen nach Petersburg, Berlin oder Konstantinopel abzureisen und an einem dieser Orte in aller Geschwindigkeit ein kleines Ballett für 100000 Francs zu komponieren. Unheimlicher Gespensterspuk! —

Letzthin hat auch Herr Kastner, ein Elsasser und gelehrter junger Künstler, an der Komischen Oper debütiert. Bisher, wenigstens in Paris, meist nur als geistvoller Theoretiker bekannt, suchte er eine Gelegenheit, sich als dramatischer Komponist zu zeigen, welche bei den außerordentlich günstigen Familienverhältnissen, in denen er lebt, gerade nicht übermäßig schwer zu finden war. Wie aber die abscheuliche Einrichtung bei den Pariser Theatern besteht, war er so ziemlich wie gezwungen, das erste beste

Buch, das ihm die Direktion der Komischen Oper zustellte, anzunehmen; an eine freie Wahl, an eine Übereinkunft mit einem Dichter war schon aus dem Grunde nicht zu denken, da es in Paris gar keine Wahl und keine Dichter gibt; außerdem sind aber die Direktoren so sehr an den rein handwerksmäßigen Betrieb ihrer Geschäfte gewöhnt, daß sie gar nicht begreifen können würden, was eigentlich Wahl und Dichter-Übereinkunft sei, selbst wenn beides zu treffen möglich wäre. Herrn Kastner wurde nun ein so peinlich armes und nichtswürdiges Buch zugestellt, daß er wahrscheinlich nicht wußte, was er damit anfangen sollte, und deshalb lauter Fugen schrieb; wenigstens behauptet das Publikum, in der Vorstellung der „Maschera“ von Anfang bis zu Ende nichts als Fugen gehört zu haben. Das hat nun den friedfertigen Besuchern der Opéra comique durchaus nicht zugesagt; sie erklärten, dies sei gegen die Abrede beim Abonnement, und keineswegs wären sie verpflichtet, Händel zu hören. Mir schien es im übrigen, daß diese Musik dennoch manches Schöne enthielt, nur, glaube ich, müsse Herrn Kastner geraten werden, von der dramatischen Musik abzustehen, um sich einem Genre zu widmen, der seinen, mit einer gewissen leidenschaftlosen Unbiegsamkeit ausgebildeten musikalischen Fähigkeiten mehr zugesagt. In dieser ruhig-strengen Richtung ist Herr Kastner eine beachtenswerte Ausnahme unter der in Paris vorrätigen ungeheuren Komponisten-Bevölkerung.

Auf demselben Theater wurde kürzlich eine ganz artige, neue Kleinigkeit gegeben, „Die beiden Diebe“, Musik vom Orchester-Dirigenten der Komischen Oper, Herrn Girard. Man stiehlt in dieser Oper mit vieler Eleganz und Besonnenheit verschiedene Diamanten und eine goldene Uhr; die Kleinigkeit ist also bedeutend genug, zumal da mit einer solchen Wahrheit gestohlen wurde, daß jeder unwillkürlich nach seinen Diamanten und seiner goldenen Uhr fühlte; nur ich nicht. —

Was sind aber alle diese Neuigkeiten gegen die ungeheure Kalamität, die Paris trifft und treffen wird! — Nicht die stille Saison, nicht die Abreise aller politischen Notabilitäten, nicht die Calembourgs des Herrn Sauzet, nicht der unerhörte Preis des Rind- und Kalbfleisches, nicht der schreckliche Ausfall in den Staatsausgaben, nicht die entsetzlichen Steuern zugunsten der Befestigungen, nicht die Aussicht auf eine nahe Revolution, — nichts von alledem! Ein ganz anderes, ungeheures Unglück ist es, das die bejammernswürdigen Bewohner von Paris heimsucht, das die eleganten Quartiers mit e i n e m Streiche veröden läßt, das die Faubourgs du Roule und St. Germain zu Dörfern verwandelt, das auf dem Pflaster der Chaussée d'Antin Gras wachsen läßt und ihre Hotels zum Aufenthalt für Eulen und Schuhus macht! Die glänzenden Hotels — ach, wie beklage ich sie! Ihre sammetnen, parfümierten ehemaligen Bewohner — wie bejammere ich sie! Denn — R u b i n i wird nie wiederkommen. Mit gemütvollem Lächeln und sanftem Vorsatze wird der erhabene Mann seinen Freunden im feurigen Spanien und im frostigen, mitunter sogar kalten Rußland einen segenreichen Besuch abstatten und sich sodann über Berlin zu seinen Vätern nach Italien begeben. Bei dem allen wird er aber, wie gesagt, nicht wieder nach Paris zurückkommen. Die Niedergeschlagenheit ist allgemein: — der Schuster wirft den Pfriemen weg, der Schneider die Nadel, die Modistin zertrümmert ihre Putzköpfe, der Parfümeur gibt seine Wohlgerüche allen Winden preis; nach Lyon werden keine Bestellungen in Seidenwaren mehr gemacht, nach Lille wird nicht mehr um Bänder geschrieben, denn ach !— die zarten Gäste der Italienischen Oper werden statt der Seide ein härenes Büßergewand tragen, statt der Bänder einen Strick um den Leib binden, statt der Parfüms sich Asche auf das Haupt streuen, statt der Atlasschuhe kümmerliche Sandalen tragen, — denn Ru-

bini, Rubini, dem all dies galt — Rubini kommt nie wieder. — Ich begreife Louis Philipp nicht, es muß eine Revolution geben! Sollte er nicht soviel Macht gehabt haben, Rubini zu halten? —

Tout s'en va! — Es ist zum Verzweifeln. — —

Auch in Deutschland — so lese ich — hat man traurige Nachrichten aus Paris. Man schreibt viel über eine peinliche Affäre, die den Dichter Heinrich Heine hier betroffen hat; wie es scheint, freut man sich ganz außerordentlich über das Vorgefallene und glaubt dazu ein Recht zu haben, indem man ziemlich deutlich die Überzeugung ausspricht, daß Heine gerade nichts weiter, als eine Behandlung, wie die ihm hier letzthin widerfahrene, verdiene. —

Man muß gestehen, wir Deutschen sind ein großmütiges Volk! Wir sehen aus unserer Mitte ein Talent hervorgehen, wie Deutschland wenig ähnliche aufzuweisen hat; wir freuen uns der frischen, kecken Entfaltung desselben, — wir rufen ihm Triumph und Vivat zu, als es unsere jungen Geister aus einer vollständigen Lethargie aufweckt, ihnen mit dem Opfer seiner eigenen Fülle den Weg bricht und zeigt, wohin die neuzugebärenden Kräfte unserer Literatur sich richten sollen, um an ein neues, unbekanntes aber notwendiges Ziel zu gelangen. Wer von unserm jungen Volk eine Feder zur Hand nimmt: gut oder schlecht, bewußt oder unbewußt, sucht er es Heine nachzumachen, denn nie hat eine so plötzlich und mit Blitzesschnelle hervorgerufene, gänzlich unvermutete Erscheinung ihre Richtung so unwiderstehlich beherrscht, als die Heines die ihrige. Nicht genug aber, daß wir nachher geduldig zusehen, wie unsere Polizei dies herrliche Talent von seinem vaterländischen Boden verjagt, daß wir mit schnell erschlaffter Spannkraft übersehen, wie seine üppige Wurzel aus der Erde gerissen wird, die ihr allein Nahrung geben konnte, daß wir demzufolge mit schläfrigem Gähnen be-

merken, Freund Heine hätte in Paris das Reisebilder-Schreiben verlernt, daß wir durch unsere Indifferenz ihn endlich gegen sich selbst blasieren, daß wir ihn zwingen, aufzuhören, Deutscher zu sein, während er doch nimmermehr Pariser werden kann, — nicht genug, daß wir ihm das Terrain so weit abschneiden, daß seiner strotzenden Fülle nichts weiter übrig bleibt, als an dem Lächerlichen, was man ihm, ohne es vielleicht zu wollen, übrig läßt, seinen Witz zu üben, — nicht genug, daß wir gleichgültig und kleinmütig dieser Verstümmelung eines Talentes zusehen, das bei glücklicherer Pflege an die größten Namen unserer Literatur gereicht haben würde; — nein! wir freuen uns auch und klatschen in die Hände, wenn diesem Heine endlich eine Behandlung widerfährt, wie wir sie bei uns gegen Sechzehn-Groschen-Rezensenten anzuwenden die praktische Gewohnheit haben! Man tut dies aber in Deutschland mit einer so ungestümen Schmähgier, daß man nicht einmal die Zeit findet, den Tatbestand jenes traurigen Auftrittes, den man so gern als eine verdiente Züchtigung betrachtet, zu ergründen. Der unberufene Berichterstatter in der „Leipziger Allgemeinen Zeitung" hat, wie ich versichern kann, die Umstände sowie die ganze Erzählung des Auftrittes nur aus der Aussage des Angreifers entnommen, welche Voreiligkeit er vergeblich durch die ebenso herrlichen als passenden moralischen Lehren, die er Heine gibt, zu rechtfertigen sucht. Noch keinem ist es eingefallen, die Aussage Heines über einen Vorfall, der schlechterdings ohne kompetente Zeugen stattfand, ebenfalls zu vernehmen. Ich wende mich daher an das Rechtsgefühl meiner Landsleute und frage, ob es nicht schändlich ist, nach der Aussage der einen Partei die andere schonungslos zu verdammen?

Heine befindet sich in diesem Augenblicke in einem Pyrenäenbade und liegt auf den Tod krank. Hatte er nicht den Mut, eine ihm wirklich zugefügte schmähliche Beleidigung zu rächen, so müssen wir ihn beklagen; keiner

von uns aber hat das Recht, ihn deshalb zu *schmähen*, außer die Offiziere unserer Armeen und die Landsmannschaften unserer Universitäten; beide aber geht Heine nichts an.

Soviel ist gewiß: die *Franzosen*, die allerdings ihren Dichter auch besser gewahrt haben würden, hätten bei ganz gleichen Umständen sich besser zu benehmen gewußt, trotzdem sie genug witzige Köpfe besitzen, die aus einem solchen Skandale einen flüchtigen Stoff zu Späßen zu ziehen sich gedrungen gefühlt haben würden; *gelästert* aber hätten sie ihren Dichter nicht, zumal, ohne ihn selbst gehört zu haben. Ich habe keinen Grund, für die Franzosen passioniert zu sein; hier aber nehme ich sie mir zum Vorbilde.

Richard Wagner.

V. Bericht an die Dresdener Abendzeitung.

Dieser Bericht ist der einzige, der eine besondere Überschrift, aber keine Unterschrift aufweist. Er ist zweifellos Fragment. Sternfeld bemerkt hierzu: „Vermutlich hat Winkler, dessen Pariser Hauptkorrespondent, Josef Mendelssohn, Paris verlassen hatte — sein letztes Feuilleton steht in den Nummern vom 23. bis 25. Juni —, Wagner gedrängt, einen Sommer-Bericht über allgemeine Dinge zu senden, und der gepeinigte Künstler, der gerade in diesen Tagen auf dem Lande in Meudon glückselig an die Komposition des „Fliegenden Holländers“ gegangen war, muß sich, um den Hofrat zu befriedigen, einen Bericht abringen, der aber über den Anfang nicht hinauskommt.“

Am 1. August 1841.

Pariser Sonntagseindrücke.

Als der liebe Gott sechs lange Tage hindurch gearbeitet, wollte er sich am siebenten über alle Schöpfungen in Ruhe freuen, er legte darum die Hände in den Schoß und musterte jene, und fand sein Vergnügen daran. Wir sollen's ebenso machen, nur mit dem Unterschiede, daß uns der siebente Tag noch mit besonderem Dankgefühl erfüllen soll, weil uns der liebe Gott zu so vollkommenen, liebenswürdigen Geschöpfen gütigst hat machen wollen. Damit der liebe Gott nun nicht nötig habe, jeden einzelnen anzuhören (was an sich sehr mühsam wäre), sollen wir vereint in Kirchen und anderswo unsern Dank abstatten. — In Ländern, wo die Mode vorherrscht, wie in Frankreich, muß es Veränderung geben, und da man schon lange genug in die Kirche gegangen, geht man modehalber auch wieder wo anders hin, z. B. in Kaffeehäuser und Theater. Und so machen's die Franzosen. Sie verstehen recht gut, was Christus einst sagte: „Wenn mehrere von euch versammelt sind, so bin ich mitten unter euch," und wenn man ihnen einwenden wollte, daß der Heiland nicht jeden Ort damit gemeint, so würden sie es für seine Schuld halten, weil er sich nicht deutlicher ausgedrückt.

Die Franzosen lieben in Gesellschaft besonders Mitteilung, und da diese in der Kirche nicht so bequem geschehen kann, so kommen sie an andern Orten plaudernd zusammen, und besonders da, wo die Gesellschaft durch

Frauen verherrlicht wird. Ja, den Umgang mit Frauen kann der Franzose nicht entbehren, und wenn er die Woche hindurch seine Neigung nicht befriedigen kann, so verlebt er doch den ganzen Sonntag mit seiner Geliebten, zeigt sich mit ihr an öffentlichen Orten und zieht sich mit ihr ins Stille zurück. Der Sonntag ist in Paris der Frau gewidmet und würde besser der Tag der Herrin (Maitresse), als der des Herrn genannt, — der Sonntag ist der allgemeine Belustigungstag, an dem die Freude nicht allein im stillen genossen wird, sondern zappelnd heraussprudelt aus dem lustentbrannten Französlein, wie übergekochtes Wasser. —

„Schließt euch Sonntags ein, ihr freudlosen Männer, die ihr das Glück der Freundschaft und Liebschaft entbehrt in Paris; geht nicht hinaus: da wogt Paar über Paar innig verschlungen und freudetrunken durch die beseelten Straßen der verliebten Hauptstadt; ihr allein aber wißt nicht, ob ihr vor- oder rückwärts sollt, gehässige Scheelsucht und Schwermut kommt über euch, alle Freuden ziehen an euch vorüber und überlassen euch in jämmerlich langweiliger Trostlosigkeit eurem einsam und zwecklos herumdämmernden Geschick. Schließt euch ein, ihr Beklagenswerten, mit denen man nicht plappert, nicht liebäugelt, nicht hüpft und nicht springt! Ihr armen Geschöpfe!“

Wenn Ball und Landpartie das trauliche Paar nicht zurückhält, so geht's ins Theater. Handwerker, Kaufleute, hausierende oder wohletablierte Geschäftsleute, Bediente, Kutscher, Eckensteher und alle, deren Geschäfte in der Woche das Theatergehen nicht erlauben, strömen Sonntags dahin und überfüllen die dreißig Theater in Paris. Die Stücke en vogue werden gespielt.

In der Anlegung und Durchführung dieser Stücke erkennt man fast immer ein nationales Interesse, große Helden werden gefeiert, der Franzosen Ruhm ausposaunt und dem Volke wird bei jeder Gelegenheit geschmeichelt.

Außer Frankreich gibt's da keine Glorie, und kommen die Franzosen im Stücke mit andern Völkern in feindliche Berührung, so müssen diese entweder ganz hasenhaft über die Bühne weglaufen oder geneigten Hauptes niederkniend das große, edle, alles bezwingende Volk laut um Pardon bitten. Dann erklingt das Bravo aus allen Ecken, das Volk atmet kühn auf und sprüht glühende Blicke um sich.

Wird diese Überlegenheit nicht unmittelbar dargestellt, so geschieht's doch mittelbar: der Franzose steht dem Ausländer gegenüber immer geistreicher, überlegener und fähiger da; dieser aber wird in unwahrscheinlicher Nachäffung seines Dialektes lächerlich, geistlos und ungebildet dargestellt, und unbehilflich steht er neben dem allgewandten Franzosen. Deutsche werden durch Choucroute, Pfeife und Plumpheit, Engländer durch Grobheit, Steifheit und Beefsteaks repräsentiert, denn die Nationalcharaktere können bei barbarischer Unkunde fremder Länder und Völker nicht aufgefaßt und dem Volke nicht zugänglich gemacht werden. Ehrgefühl fehlt dem Fremden in solchen Stücken immer; er kann nicht edel gegen seine Gefangenen handeln, er überfällt den Feind verräterisch und siegt nur durch schlechte, entehrende Mittel. Das erregt eine begeisternde Verachtung gegen das Fremde und dient der Nationalität zur ungerechten Basis.

Eine allgemeine Bemerkung dringt sich bei solchen Schauspielen dem stillen Beobachter auf: wenn ein schlechter Charakter oder eine entehrende Handlung auch noch so schön und richtig aufgefaßt und dargestellt werden, so können sie keinen Beifall gewinnen, sondern inneres Mißfallen gibt sich kund durch den gespitzten, pfeifenden Mund; aber eine, selbst falsch aufgefaßte, gute Handlung, die Gefahr und Aufopferung heischt, gewinnt aller Anwesenden Beifall. Ein Zeichen, daß das Grundgefühl des Volks richtig und moralisch, und nur durch falsche Bildung und Schmeichelei verdreht ist.



VI.–VIII. Bericht an die Dresdener Abendzeitung.

Während sich der VI. und VII. Bericht lediglich auf eine Schilderung der Pariser Theaterbegebenheiten beschränken, nimmt der VIII. unter allen Aufsätzen Wagners eine Sonderstellung ein: er befaßt sich mit der Beschreibung eines Werkes der b i l d e n d e n Kunst. Durch seinen Freund Ernst Kietz, einen Schüler des berühmten französischen Historienmalers Paul Delaroche (1797—1856), war es Wagner vergönnt, die neueste Schöpfung des Franzosen, das für den großen Concourssaal der Ecole des beaux arts bestimmte große Frescogemälde, den sog. Hemicycle, zu besichtigen, und er gibt in dem Bericht die dadurch empfangenen Eindrücke wieder.



VI.

Paris, den 8. September 1841.

Kein Mensch bezweifelt, daß Sommerszeiten herrliche Zeiten sind; all die Knöpfe, Krawatten, Gilets und Fracks, diese feindliche städtische Winterlast, lüften zu können, sich in einen Wald zu legen und tausend schöne Dinge zu träumen, — das ist etwas, was uns das Dasein wert macht, — wer wird es leugnen? — Ach, was sind diese Sommerszeiten unerträglich in Paris! Staub und Hitze, Qualm und Lärmen, Häuser — sieben Etagen hoch, und Straßen — sieben Fuß breit; schlechten Wein — mattes Wasser; Flußbäder mit tausend schmutzigen Gamins bevölkert, — und zu dem allen die satanisch engen Kleidungsstücke, in die man von den heillosen Pariser Schneidern gezwängt wird! Zur Entschädigung für diese Leiden schlechte Theatervorstellungen, — im Palais royal keine Déjazet, in den Variétés kein Audry, kein Bouffé im Gymnase, keine Rachel im Français — kein Duprez, keine Dorus in der Oper! Befindet sich jeder Pariser bei diesem Zustande der Dinge schlecht, so ist ein Korrespondent noch viel schlimmer daran. Glücklich der politische Berichterstatter; aus der Verlegenheit, in die ihn das Schweigen und die Abwesenheit aller diplomatischen Wirksamkeit versetzt, hilft ihm der glückliche Umstand, daß die Pariser Journale genötigt sind, trotz alles Übels jeden

Tag zu erscheinen. Was die nun in der Herzensangst zusammenlügen, das kann er getrost für bare Münze weiter schicken, denn mit der Angabe einiger Autoritäten weiß er, daß ihm jeder in Deutschland glaubt. Was nun aber Kunst und dergleichen schöne Dinge betrifft, so müßte man sich notwendig selbst etwas vorlügen, um andern vorlügen zu können, — und das hat seine Schwierigkeiten, besonders wenn es an Imagination fehlt, die der Deutsche in der Regel in Paris verliert. Da es Ihnen nun aber doch undenklich scheinen würde, wollte ich Ihnen melden, daß sich in Paris seit meinem letzten Berichte gar nichts Denkwürdiges ereignet habe, so will ich wenigstens dem Vorwurfe zu entgehen suchen, als ob ich mich auf negatives Lügen einlasse, und mit meiner dürren Ausbeute an traurigen Wahrheiten nicht zurückhalten.

Von der famosen Illumination der Champs élysées am Julifeste haben Sie jedenfalls schon viel gehört und gelesen, — wie hätten politische Berichterstatter sich diese ausgemachte Wahrheit entgehen lassen können! Von den großen Wasserkünsten in Versailles weiß auch jeder, — somit bin ich hier alles Eingehens in Spezialitäten der sommerlichen Pariser Öffentlichkeit überhoben, denn meines Wissens fiel dieses Jahr außer den Wasserkünsten und der Illumination nichts in den Straßen vor — keine Revolution, keine Berliozsche Symphonie. Das kleine Erdbeben soll nur in den Briefen existiert haben, welche die Bewohner der Rue und Faubourg Montmartre an Herrn A r a g o schrieben. Man will behaupten, daß dieser Teil der Einwohner von Paris ein sehr exaltierter sei und sich lebhaft zu einer düstren Romantik hinneige; als Grund dieser Eigentümlichkeit wird die heftige Lektüre der Schriften Paul de Kocks und des „Journal des Débats“ angegeben. Ich kann mir nicht denken, daß es daher rühre. —

Das Haupttheater dieses Quartiers ist das Théâtre des variétés. Es ist bei dem Erdbeben gänzlich ver-

schont geblieben, fährt aber fort, die Köpfe seines Publikums zu exaltieren. Die Stücke, die hier aufgeführt werden, sind gewöhnlich von einer ganz ausschweifenden Art, und kein Theaterdichter hat es in diesem tollen Genre weiter gebracht, als Dumersan, der Verfasser der „Kanaille“. Sein neuestes Stück heißt „un tas de bêtises”. Aus diesem zierlichen Titel war nun auf allerhand Tollheiten zu schließen, denn auf „einem Haufen von Dummheiten“ muß doch jeder etwas für sich finden. In der Tat war aber alles frappiert über die sonderbare Beschaffenheit dieses Stückes; es war gänzlich ohne eigentliche Handlung, an Intrige nicht zu denken; dafür bewegten sich lauter allegorische Figuren vor den Augen der Zuschauer. Keine Tagesneuigkeit, keine halbweg auffallende Erscheinung aus dem Gebiete der Öffentlichkeit, die nicht personifiziert aufgetreten wäre; der famöse artesische Brunnen spielte eine Hauptrolle; er ward angekündigt durch zwei Chinesen, die, auf ihrem heimatlichen Boden eingeschlummert, von dem bis zu ihnen gedrungenen Pariser Bohrlöffel erfaßt und so durch die Erde durch bis Paris gezogen worden waren; auf der Reise hatte sie plötzlich ein heftiger Frost ergriffen, der ihnen ein so gewaltiges Schütteln abnötigte, daß sie mit Recht schließen durften, das neulich bemerkte Erdbeben sei dadurch hervorgebracht worden. Herr Arago soll auf diese Erklärung nicht viel gegeben haben. Was aber das tollste war: das Stück hatte gar kein Ende. Ich weiß nicht, welche allegorische Person sich eben noch auf der Bühne umhertrieb, als es plötzlich im Parterre, in den Logen selbst sich zu regen begann; auch da waren an Schauspieler Rollen verteilt, die von oben hinunter und von unten hinauf sich zu fragen und zu streiten begannen, so daß sich natürlich die Aufmerksamkeit des Publikums von der Bühne ab und auf die Mitspielenden unter, über und neben sich wandte. Als das Gezänk seinem Ende nahe war, blickte man wieder nach

der Szene, — unvermerkt war der Vorhang gefallen. Dies Stück wurde ausgepfiffen. —

Mit der Großen Oper steht es sehr traurig; die Vorstellungen derselben werden selbst der Claque zuwider; der Vorklatscher soll einen enormen Zuschuß verlangt haben, ohne welchen er seine Mannschaften nicht mehr stellen könne. Das machen die bösen, bösen Sommerszeiten!

Im Sommer hält ein Pariser erster Sänger es unter der Würde, überhaupt zu singen; die zweiten Sänger finden es nicht der Mühe wert, gut zu singen. Unter solchen Bewandtnissen kommen denn Vorstellungen zum Vorschein, wie die letzte der „Hugenotten“; es läßt sich nichts Matteres und Empörenderes denken. — Für die Aufführungen der Pariser Oper ist es im allgemeinen charakteristisch zu beobachten, welcher Unterschied zwischen den ersteren und den späteren stattfindet. Bei Opern von großem Erfolge, wie eben die „Hugenotten“ oder „die Jüdin“, sind die ersten zwanzig Vorstellungen gewöhnlich ausgezeichnet; — eine allgemeine Begeisterung herrscht durch das Ganze, — jeder überbietet sich, — selbst die mangelhaften Chöre leisten Vortreffliches: — dann aber ist es wie abgeschnitten; jeder glaubt nun das Seinige getan zu haben, und der Fremde ist zu bedauern, der nach Paris kommt, eine jener gepriesenen Opernvorstellungen hören will und nicht begreifen kann, wie das, was er hört und sieht, jemals Beifall gewinnen konnte. Da herrscht die auffallendste, fast absichtliche Unachtsamkeit und Gleichgültigkeit, und nirgends noch, als in der Pariser Oper, hat man den unausstehlichen Violinbogen des Dirigenten mit solchem Geräusch und Gehämmer seine traurige Wichtigkeit geltend machen gesehen.

Etwas rüstiger geht es in der Komischen Oper her. Ehe man eine Hand umdreht, gibt es da Neuigkeiten, und einaktige Opern wachsen wie Pilze aus der Erde.

Vor kurzem erst hat sich der Sohn des herrlichen Boieldieu mit einer solchen Oper wieder versucht; er hatte sich mit dem ersten und zweiten Akte der „weißen Dame" umgeben; es waren die Flügel, vermöge derer er emporzuschweben gedachte . . . Ah, welch drückende Mitgift ist der berühmte Name eines Vaters! —

Aber auch an der Komischen Oper kommen tragische Begebenheiten zum Vorschein: — kürzlich hat ein Operntext von Scribe einen Komponisten an den Rand des Grabes gebracht, einen andern aber wirklich hineingestürzt. Man denke sich! — ein Operntext, den Scribe in zwei Tagen macht! — Welch ein erdrückender Koloß muß doch das Genie Scribes sein! — —

Die Sache ist merkwürdig. Es existiert ein Komponist, namens Clapisson, dem wurde als Gnade des Himmels ein Scribesches Textbuch zugeteilt. Nach der schönen Sitte der Pariser Direktoren mußte sich Clapisson verpflichten, an einem gewissen, festgesetzten Tage die Partitur abzuliefern, und zwar bei Strafe von 20000 Francs. Er staunte das Textbuch an, sann auf unerhörte Dinge und hatte nicht weniger im Sinne, als eine originelle Musik zu komponieren; da verfiel er in düsteres Brüten über irgend eine komische Szene und wurde krank. Der Direktor trat an das Bett des magern und verzehrten Mannes und beschloß, ihn vom sichern Tode zu erretten, indem er ihn seiner Verpflichtungen entband und das verhängnisvolle Textbuch mit sich nahm. Clapisson sprang heiter auf, komponierte zwei Quadrillen und eine Romanze, und wohl ward ihm wie einem Fisch im Wasser. Nun existierte aber ein anderer Komponist und der hieß Monpou; dieser ward auserwählt. Monpou hatte schon kühne Flüge in das biblische Reich getan, eine „keusche Susanne" komponiert: das war der Mann, der die Aufgabe lösen konnte. Mit kühnem Mut übernahm er die Verflichtungen Clapissons und begann Scribes Text in Musik zu setzen.

Je mehr er aber komponierte, verfiel aber auch er in die Wut, originelle Musik machen zu wollen, — er sann und sann, — nichts fiel ihm ein! Der Ärmste entschloß sich zum Genuß von starken Getränken, — er genoß, — sann nach und — wurde krank! Ihm aber kam der Direktor nicht zu Hilfe, — der entsetzliche Text blieb in seinen Händen, — die Verpflichtung drückte ihn nieder, — und er erlag, — er starb! Ist dies nicht eine rührende Geschichte? Wenn das so fortgeht, wird Scribe alle jungen französischen Komponisten morden; — er soll seitdem wieder acht fertige Operntexte liegen haben, — wer wird sie komponieren? —

Man hat jenen tödlichen Text endlich an Halévy gegeben. Dies war das beste Auskunftsmittel; wer Halévys untersetzten Körperbau, seine starke Faust sieht, der begreift, daß Scribes Text ihm nichts antun wird; bald werden wir die neue Oper sehen und erfahren, wo das Verderben saß.

Außerdem werden wir nun bald Halévys neueste große Oper: „Der Malteser-Ritter" zu hören bekommen; man versichert vorläufig, Madame Stoltz habe darin vierzehn Nummern zu singen, und riet deshalb dem Komponisten an, darauf zu dringen, daß ein geschickter Arzt beständig auf der Bühne zugegen sein solle.

Mancherlei bereitet sich vor. Herr Adam instrumentiert Gretrys „Richard Löwenherz"; er selbst versichert, daß es sich hier nur um einiges Blech handele, das dem guten Gretry abgegangen sei und ohne das sich doch eigentlich kein echter „Löwenherz" denken lasse. Freundlich hat er die Sorge für diese Zutat übernommen; nächstens werden wir dies Werk in der Opéra comique hören.

Nächstens werden auch die Italiener wiederkommen; man richtet ihnen den Saal Ventadour mit Gold, Sammet und Seide her; — nächstens werden sie singen

und — nächstens sollen Sie daher auch ausführliche Berichte erhalten von all den Wundern, die sich jetzt vorbereiten und bald in Erfüllung gehen müssen.

Richard Wagner.

VII.

Paris, den 5. November 1841.

Wollten Sie, verehrter Herr, gerade nur Nachrichten über den Herbst in und um Paris haben, so hätte ich Ihnen schon seit geraumer Zeit damit zu Gebote stehen können; ich würde Ihnen vom schaurigen Sausen und Heulen des herbstlichsten und hartnäckigsten aller Winde, der seit drei guten Monden die Pariser Kampagne durchstürmt, berichten, — von lustig flackernden Kaminfeuern, von traurig flatternden Baumblättern, von mutig strömenden Regengüssen würde ich Ihnen erzählen, daß Ihnen das beste Hoffmannsche Märchen dabei in den Sinn kommen sollte. Dies alles ist hier mit einer erstaunlichen Voreiligkeit eingetreten; es gibt sogar Leute, welche behaupten, die unmutige Herbstzeit habe schon seit sechs Monaten begonnen.

Niemand verlangt aber von einem Pariser Korrespondenten Naturberichte; er darf nur von Kunst sprechen. Da hier nun der Kunsttaumel immer mit eintretendem Herbst beginnt, so war es natürlich, daß ich bei so deutlich ausgesprochenen Witterungszuständen mich seit lange schon auf die Kunstjagd aufmachte; hier aber entdeckte ich von neuem, wie sehr sich die Pariser Kunst von der Natur entfernt: — kein Windgetöse, keine Regengüsse, kein Frost, keine vergelbten Baumblätter können die Pariser überzeugen, es sei Herbst und somit Zeit

für die Kunst; sie zu diesem Glauben zu vermögen, sind nur die Italiener, d. h. die Italienische Oper, imstande, und zwar durch die Tatsache ihrer Wiederankunft in Paris. Zu ihrer ersten Vorstellung werden die ersten Herbsttrachten angefertigt, Mantille und Pelz kommen hier erst zum Vorschein und werden nun nicht wieder abgelegt, sollte es dem Schöpfer und Ordner aller Witterungsangelegenheiten auch belieben die heißesten Sonnenstrahlen auf das herbstliche Paris ausströmen zu lassen. Nachrichten über diesen Kunstherbst habe ich also zu geben; — so erfahren Sie denn: — er hat begonnen, denn die Italienische Oper ist eröffnet.

Ach, in welches Trauerhaus glaubte ich geraten zu sein, als ich am Abend der Eröffnung in die glänzend restaurierte Salle Ventadour trat! Glanz, Glanz, überall Glanz, und doch diese düstere Trauer über all den Glanz ausgebreitet! — O glänzendes Elend, o elender Glanz! — Rubini — — die Stimme versagt mir, soll ich von dem reden, dem sie nie versagte! — — Ich habe es wohl vorausgesehen, daß wir ihn endlich gar nicht mehr haben würden; wie oft sang dieser göttliche Mann doch so piano, daß man ihn gar nicht mehr hörte! Schmölze — so dachte ich mir da — nun auch noch dieser ätherische Körper bei der unsäglichen Glut dieses Ausdruckes, so müßte er uns endlich, wie vor den Ohren so auch vor den Augen hinwegschwinden. Ich hatte recht — der Mann existiert gar nicht mehr! O, möchten alle Sänger eine Lehre daran nehmen! Vergeudet nie eure äußerste Kraft im pianissimo, schmelzet nie zu sehr in sanfter Glut dahin, — ihr sehet, welch kläglich' Ende jener fand, der jetzt als feister Schatten von Land zu Land zieht, und nicht mehr als 100000 Francs Renten zu verzehren hat! —

Die nächste Folge des grausamen Verscheidens Rubinis war nun, daß man die Italienische Oper ohne

Rubini eröffnen mußte; der Effekt dieses Defektes war leicht vorauszusehen: — Eiskälte, Todesstille. — Damit begnügte sich der Direktor aber nicht; er dachte an Ersatz. Ersatz für Rubini!! Und doch, es mußte sein! Alle Tenoristen Italiens wurden aufgeboten, an alle erging die Frage: willst du Rubini ersetzen? — Wie groß aber der Respekt für Rubini auch bei ihnen war, kann man daraus ersehen, daß sich nach langen Anfragen endlich erst ein primo uomo meldete, der sich nur unter folgenden Bedingungen zu des Gefürchteten Ersatz entschließen zu dürfen glaubte:

„Da“ — so ungefähr schrieb der einsichtsvolle Aspirant — „vorauszusehen ist, daß ich ebensowenig als irgend ein anderer Tenorist in der Welt Rubini gleichzukommen imstande sein werde und ich demzufolge den härtesten Stand vor dem Publikum zu erwarten, höchstwahrscheinlich auch Auspfeifen und dergleichen zu fürchten habe, so kann ich mich all diesen Mißlichkeiten nur unterziehen, wenn man mir in Berücksichtigung meines Mutes 100 000 Francs Gehalt und außerdem eine Karosse zugesteht.“

Diesen vorteilhaften Antrag wies nun der Direktor — Gott weiß aus welchen Gründen — zurück, und verfiel dagegen auf ein anderes Mittel, Rubini zu ersetzen. Die beabsichtigte Ausfüllung der entstandenen ungeheuren Lücke soll nämlich durch drei Individuen bewerkstelligt werden. Mario, jener gräfliche Tenorist, der zuvor die Kaprice hatte, durchaus französisch singen zu wollen, ist an die Spitz dieses Ersatz-Triumvirates gestellt; er übernimmt die zarten und unhörbaren Partien seines ungemeinen Vorgängers, worin er trefflich zu wirken verspricht. Ein Signor Mirate übernimmt die schmelzende Glut: man hat darauf gesehen, daß dieser Mann eine kräftige Leibesbeschaffenheit besitzt. Ein Signor andern Namens hat sich aber Rubinis Wut-Partien aufbürden lassen; zu

seinem wirklichen Auftreten wird es wohl ebensowenig kommen, wie zu Rubinis Wut, denn diese war stets so rein idealisch, daß man annehmen konnte, sie existierte gar nicht.

Das Repertoir ist bei diesen Dispositionen von außerordentlicher Schwierigkeit. In den meisten Partien war Rubini zu gleicher Zeit sanft, glühend und idealisch wütend: — soll man nun alle drei Stellvertreter zu gleicher Zeit auftreten lassen? O, wie schwierig! Denn Rubini hatte die herrliche Gewohnheit, zwei Takte völlig unhörbar, den dritten aber mit greulicher Gewalt zu singen. Soll nun der Unhörbare und der Gewaltsame zu gleicher Zeit auf der Bühne stehen und singen? Dies würde jedenfalls der dramatischen Einheit und Wahrheit schaden, um die es doch Rubini so leidenschaftlich zu tun war. Die Lösung dieser Frage bleibt noch vorbehalten.

Glücklicher — was Tenoristen-Angelegenheiten betrifft — geht es an der Großen Oper her. Seit längerer Zeit schon hörte man oft sprechen von einem Faßbinder aus Rouen, der mit einer herrlichen Tenorstimme nach Paris gekommen sei, um den Einwohnern dieser guten Stadt damit aufzuwarten. Die wohlgesinnte Direktion der Großen Oper nahm ihn unter ihren Schutz, ließ ihn studieren und sich seiner Böttiche r-Gewohnheiten entledigen, worauf er denn jetzt nach achtzehnmonatlicher Kultivierung wirklich als Arnold in Rossinis „Tell“ aufgetreten ist. Poultier — so heißt der Mann — hat alle auf ihn gesetzten Hoffnungen erfüllt; seine Stimme ist schön und geschmeidig, und er selbst besitzt Gefühl und dramatisches Talent. Besonders nimmt ihn die liberale „Presse“ in Affektation; sie nennt ihn einen Mann des Volkes im Gegensatz zu den Künstlern der hohen Welt, deren Gedeihen aus der unreinen Luft der Salons entsprieße. Poultier hat den Arbeitern der Großen Oper, als sie ihm zu seinem Erfolge gratulierten, die Hände

geschüttelt und sich ihresgleichen genannt: das hat ebenso gefallen, als der Schmelz seiner Stimme.

Die Entdeckung eines ähnlichen Tenoristen-Talents soll jetzt Herr Castil Blaze im Süden von Frankreich gemacht haben. Sein Mann ist ein Kommis, mit dem er sogleich nach der Entdeckung einen Kontrakt abgeschlossen hat, nach welchem derselbe zwei Jahre lang für C. Blazes Geld ausgebildet werden soll; den zu hoffenden Erwerb der nächsten zehn Jahre soll der Entdeckte sodann jedoch mit dem Entdecker teilen. Nichts Neues! —

In der Opéra comique geht es immer rüstig und munter her: Altes und Neues lebt da in schöner Eintracht nebeneinander. Gretrys „Richard Löwenherz", den ich Ihnen das letztemal bereits ankündigte, ist in Herrn Adams Blechharnisch gehüllt zum Vorschein gekommen. Diese Oper hat von neuem das Publikum gewonnen; sie wird die besten Einnahmen dieses Winters machen, was denn endlich den Direktor, einen umsichtigen Mann, der im übrigen nichts versteht, dazu vermocht hat, den Wink zu befolgen, den ich ihm letzthin in der „Abend-Zeitung" gab.

Sie entsinnen sich, verehrter Herr, der Trauer, mit der ich des Umstandes gedachte, daß man in Paris, wo Cherubini noch lebt und wirkt, seit Jahren dessen „Wasserträger" nicht zu Gehör bekäme. Sie werden nun ermessen, welchen Kredit Ihr Blatt selbst in Paris haben muß, da Herr Cerfbeer nicht anders konnte, als der darin ausgesprochenen Rüge so schnelle Beachtung zu schenken: für diesen Winter angekündigt ist — Cherubinis „Wasserträger". Herr Cerfbeer ist grenzenlos gefällig!

Da ich bei dieser Gelegenheit zugleich wieder auf Cherubini zu sprechen komme, kann ich nicht umhin, Ihnen einiges zur Charakteristik desselben mitzuteilen.

Es ist schmerzlich zu sagen, daß Cherubinis Einfluß auf die musikalische Entwicklung der gegenwärtigen Epoche fast gänzlich null zu nennen ist; schmerzlicher aber noch ist es, zu erfahren, daß an diesem Übelstande — wie man notwendig des Aufgeben seines gewiß heilsamen Einflusses nennen muß — weniger eine leicht verzeihliche Schwäche seines Charakters, als vielmehr die Härte desselben Schuld sei. Man will behaupten, daß er oft talentvollen jungen Leuten, die seine Leitung, seinen Einfluß ansprachen, schroff die Türe verschlossen habe. Wunderlich war es, was in diesem Bezuge neulich Alexander Boucher, ein glühender Musik-Enthusiast aus der älteren Periode, aussprach: „J'admire Cherubini, mais je le déteste; cet homme n'a fait que des chefs-d'œuvre, jamais il n'a fait une bonne action." Betrübend ist es, wenn man in dieser feindlichen Stimmung Cherubinis den Grund für die Abgeschlossenheit von der heutigen Musikwelt suchen möchte, in der sich dieser außerordentliche Meister seit langer Zeit befindet.

Das Neue, was die Komische Oper jetzt zwischen dem vortrefflichen Alten gibt, ist herzlich schlecht. Der verstorbene Herr Adam hat sich abermals mit einer dreiaktigen Oper gemeldet; und diese dreiaktige Oper heißt „La main de fer". Der Text dieser „eisernen Hand" ist von Scribe und Leuven, oder schlechtweg von Leuven, denn hoffentlich hat Scribe keine Hand dabei gerührt und nur seinen kostbaren Namen dazu hergegeben. Die Oper ist wirklich wichtig; erlauben Sie mir daher, ihr einige besondere Zeilen als Analyse widmen zu dürfen, wobei ich jedoch nicht verlange, daß diese Zeilen groß gedruckt werden sollten. Also:

La main de fer — zu deutsch: „Die eiserne Hand".

Es war einst im Lande Hannover ein Kurfürst, der hatte seinen Bruder erschlagen, durch welchen Handstreich

es ihm eben möglich geworden war, Kurfürst von Hannover zu werden. Dieser Mann hatte sich ein Gesetz gemacht, welches er mit gewissenhafter Treue ausübte, nämlich das Gesetz, hängen und köpfen lassen zu können, wen er Lust hatte; dieses weise Gesetz nannte er „die eiserne Hand“, und seine Untertanen, um stets der Wohltaten ihres Fürsten eingedenk zu sein, nannten ihn selbst „die eiserne Hand“. Das gefiel dem Manne Leuven, als er in Paris die Kunde davon erhielt, ganz außerordentlich, und er beschloß, daraus einen komischen Operntext für seinen teuren Freund Adam zu machen, welcher bisher wohl Postillone, Konditoren und Bierbrauer, noch nie aber eiserne Hände komponiert hatte. Um das beabsichtigte Werk komisch zu machen, konnte er aber unmöglich die greuliche „eiserne“ Hand immerwährend zuschlagen lassen, ja, recht bedacht, war die eiserne Hand eigentlich gar nicht geeignet, in einer lustigen Oper à la „fidèle berger” persönlich zu agieren. Der Mann Leuven erfand daher ein geschicktes Mittel, den abscheulichen Kurfürsten gar nicht auftreten zu lassen, dafür aber eine Prinzessin zu erschaffen, die sich durch einen Neffen der „eisernen Hand“ voreilige Muttergefühle hat erwecken lassen, was denn notwendig zu herrlichen Konfusionen führen mußte. Um diesen Konfusionen jedoch wiederum keinen ärgerlichen Beigeschmack zu geben, entschloß sich der Mann Leuven, diese Prinzessin nebst dem Gegenstande ihrer mütterlichen Bekümmernisse ebenfalls nicht sichtbar werden zu lassen. Trotz dieses Auskunftsmittels, wodurch so glücklich alles grobe Ärgernis vermieden wurde, konnte es das zarte Gewissen Leuvens (so wollen wir von nun an den Mann kurzweg nennen) nicht über sich gewinnen, die unsichtbare Prinzessin nicht nach der Heiligung ihres voreiligen Liebesbündnisses verlangen zu lassen; diese Heiligung — sozusagen: Trauung — sollte von einem Eremiten vollzogen werden, der sich ihr Vertrauen bereits dadurch gewann,

daß er bei irgend einer Gelegenheit, jedoch jedenfalls in einer erschütternden Szene, der entsetzlichen „eisernen Hand“ kühnlich getrotzt hatte. Die beabsichtigte Trauung durch den Eremiten sollte nun den glänzenden Wendepunkt der komischen Oper abgeben. Leuven, den nun aber nie die Besinnung verläßt, erkannte jedoch noch zu rechter Zeit, daß die Opéra comique sich nie mit Eremiten abgegeben habe, und kam daher mit sich dahin überein, daß dieser wichtige Eremit ebenfalls unsichtbar bleiben sollte. Somit war denn das Ganze geordnet: da bemerkte Leuven, daß er in seiner Oper noch gar keine sichtbaren Personen habe; diesem Umstande mußte schlechterdings abgeholfen werden, da Leuven wohl einsah, daß die materiellen Pariser sonst an seine ganze Oper gar nicht glauben würden. Er besann sich schnell auf die besten Personen aus dem „Postillon“, dem „Konditor“ und dem „Bierbrauer“, machte die eine zum Vertrauten, die andere zur Vertrauten, die dritte zum Eremiten-Lehrling, und so war die Sache in Richtigkeit: — wie früher vor der Pariser Polizei, fürchteten sich diese Personen hier vor der unsichtbaren „eisernen Hand“: Furcht, Konfusion — zum Schlusse seliges Abscheiden der „eisernen Hand“ — so war der schönste komische Operntext fertig, ohne die Gemüter der Zuhörer im mindesten durch reelle Grausamkeiten zu belästigen.

Wie hier alle Erscheinungen aber aus zwei Sagenkreisen hervorzugehen pflegen, so gibt es auch noch eine andere Sage, aus der die Entstehung der „eisernen Hand“ abzuleiten ist. Es heißt nämlich, der vielgenannte Leuven habe gerade eben wieder einen Text fertig gehabt, der, wie die bisherigen, eine Pariser Verwirrungsgeschichte, die ja Herr Adam so wundervoll zu komponieren versteht, zum Gegenstand hatte; um diesen Text aber eine besondere Weihe zu geben, habe Leuven es für gut befunden, sich Scribes Mitarbeiter-Namen dazu auszu-

bitten. Wie Scribe nun äußerst gefällig ist, habe er die Bitte nicht abgeschlagen, auf den ersten Blick jedoch ersehen, daß das Buch unendlich interessant zu machen sei, wenn man für diesmal aus der sichtbaren Pariser Polizei einen unsichtbaren deutschen Bluthund mache. Augenblicklich fiel ihm ein, daß er einmal von einem Ritter mit einer eisernen Hand gehört hatte, — Hannover mit seinen mißlichen politischen Zuständen kam ihm auch sogleich in den Sinn: — der Ritter wird weggelassen, die eiserne Hand aber läßt man unsichtbar auf Hannover losschlagen: — „somit haben Sie, mein lieber Leuven, zugleich einen vortrefflichen Titel, und im übrigen, versteht sich, die Hälfte der droits d'auteur. Bonjour!" —

Nehmen Sie, verehrter Herr, zu dem allen nun noch Adams geisterhafte Musik, so wissen Sie, was in den nächsten vier Wochen Wien mit unsäglichem Entzücken erfüllen wird; wenigstens ist Adam weit davon entfernt, diese Zukunft für sein neuestes Werk nicht in Anspruch zu nehmen. — —

Da ich so schön im Zuge bin, über dramatische Dinge zu schreiben, darf ich unmöglich das im Odéon gegründete, sogenannte zweite Théâtre français übergehen. Die Italiener, die nach dem Brande ihres früheren Opernhauses zwei Winter hindurch diesen Saal innehatten, sind, wie Sie bereits wissen, in den Saal Ventadour eingezogen; dieses letztere Schauspielhaus war bisher dazu verdammt, seine Inhaber zugrunde zu richten: die deutsche Oper, die sich früher einmal darin aufgeschlagen hatte, kann davon erzählen, ingleichen der letzte Direktor, Herr Antenor Joly, welcher drei Jahre lang unter der Last eines Theaters de la Renaissance diesen Saal mit seinem Angstschweiß düngte. Die Italiener allein durften, im Vertrauen auf ihre unbesiegbare Anziehungskraft, in dies verhängnisvolle Haus einziehen;

scheint es doch aber fast, als ob auch sie den bösen Zauber empfinden sollten: denn bis jetzt sind ihre Vorstellungen darin matt und kalt aufgenommen worden, was, nebenbei gesagt, seinen Grund wohl auch in dem ewigen Einerlei ihres Repertoires findet, — eines Repertoires, das zwischen Cenerentola und Puritanern keinen Ausweg zu finden weiß. —

Um aber auf das neugegründete Second Théâtre français im Odéon zurückzukehren, so muß ich voranschicken, daß eben jener unheilgeprüfte Direktor des früheren Renaissance-Theaters es ist, dem das wohlmeinende Ministerium diese neue Unternehmung gleichsam zur Entschädigung übertragen hat. Leute mit feinen Nasen behaupten leider aber jetzt schon, daß diese wohltätige Entreprise ebenfalls nicht lange leben werde können: dies Theater soll Schauspiel und Oper geben, ein Auftrag, der noch nie in Paris glücklich vollzogen worden ist. Einstweilen gibt man nur Schauspiele; die Oper soll sich erst finden.

Die neuen Stücke, mit denen das Theater eröffnet wurde, sind: „L'Actionaire“ von Dumersan, dem Dramaturgen der Variétés; — sodann ein großes Drama „Mathieu Luc“, ein teuflisches Stück mit obligatem Louis XI., von einem jungen Dichter namens Delanoue, — und endlich: „Un jeune homme“, ein modern-moralisches Duellstück von Doucet. Mit großem Wohlgefallen sah man zwischen diesen Neuigkeiten „Les Fourberies de Scapin“ von Molière; es gibt Leute, welche behaupten, dies sei das beste von allen Stücken gewesen. —

Am glücklichsten erhalten sich einige ältere akkreditierte Boulevard-Theater, und unter diesen vorzüglich das Theater de la Gaité. Seiner Benennung nach sollte man von diesem Theater nichts als lustige Dinge erwarten, ungefähr wie von dem Ambigu comique: — wie sehr erkennt man aber seinen Irrtum, wenn man die

Schauderstücke mitansieht, die auf diesen beiden Theatern gegeben werden. Würden diese oft unsinnigen Stücke schlecht gespielt, oder wäre die Ausstattung derselben kleinlich und läppisch, so dürfte man hoffen, trotz der schlimmen Miene der Theater-Affichen, dabei lachen zu können, wie es die Aufschrift der Theater zu erwarten gibt. Dem ist aber nicht so. Diese Stücke werden meisterhaft gespielt und gehen mit der effektvollsten Ausstattung über die Bühne.

Besonders zeichnet sich das kleine Theater de la Gaité darin aus: Der ungeheure Erfolg von „Le massacre des innocents“, von „La grâce de Dieu“, ist hinlänglich bekannt, und so ist denn auch jetzt daselbst ein neues Stück erschienen, das einen gleichen Erfolg nach sich ziehen wird. Es heißt „Les Pontons“, und hat in den zwei letzten Akten jene Art von Galeeren zum Gegenstand, auf welchen während der Napoleonischen Kriege die Spanier die französischen Kriegsgefangenen schmachten ließen. Die Darstellung dieses Pontons mit ihren Opfern ist herzzerwühlend, und der Effekt der Schlußszene wahrhaft haarsträubend. Der Held des Stückes nämlich, ein Franzose, hat einen solchen Ponton, auf dessen Verdeck man die übermütigen Spanier eine Orgie feiern sieht, unterminiert; auf ein Zeichen kracht das Schiff, das Wasser dringt von unten ein, es wirbelt, es sinkt in den Abgrund des Meeres, — die Spanier ertrinken und die Franzosen, dem Plane des Befreiers gemäß, werden errettet. — Dies alles wurde nun auf dem kleinen Boulevard-Theater mit einer so raffinierten Wahrheit und Treue gegeben, daß niemand sich enthalten konnte, ein von Grausen und Freude gemischtes Hurra! zu rufen.

Ähnlich geht es in dem Cirque Olympique her, wo man jetzt Mürats Biographie von Anfang bis zu Ende alle Abende dargestellt sehen kann. Da gibt es Schlachten und Scharmützel, Glanz und Pferde, daß einem die Augen davon übergehen. —

Wenn man sieht, wie sehr sich diese untergeordneten Theater in dergleichen lärmenden Ausstattungen überbieten, kann man erst begreifen, warum die ersten Theater, und zumal das Théâtre français, sich fast gar nicht mit dergleichen Dingen abgeben. Im Gegenteil scheint das Théâtre français seinen Stolz darein zu setzen, nur durch den Gehalt seiner Vorstellungen zu wirken und allen äußeren Reiz so viel wie möglich zu beseitigen. Diese Tendenz tritt besonders immer deutlicher hervor, seitdem sich die Vorstellungen dieses Theaters mehr und mehr in das Gebiet der sogenannten klassischen Tragödie und Komödie zurückziehen.

In neuester Zeit bekommt man im Théâtre français fast nichts als Stücke von Corneille, Racine und Molière zu sehen; das Scribesche Lustspiel und hie und da ein Dumassches oder Hugosches Drama bieten die einzige Abwechslung. Das der Grund davon hauptsächlich in der Eigentümlichkeit des Talentes der Rachel zu suchen ist, weiß jeder; ob der Sinn dafür aber mit dem dereinstigen Abtreten dieser Künstlerin wieder untergehen oder dennoch fortdauern wird, bleibt dahingestellt. Soviel ist aber gewiß, daß ein mögliches Abtreten dieser Dame von Leuten mit politischen Nasen schon jetzt als nicht sehr fern verspürt wird; der Nebel, der ihnen diesen Geruch gibt, ist äußerst mystisch und verliert sich in die wunderbaren Regionen des menschlichen Seins, in denen sich jene Prinzessin aus der „Eisernen Hand" verirrt hatte, von welcher ich Ihnen oben schrieb und zugleich meldete, daß ihr Schöpfer ihr das Bedürfnis beigegeben habe, bei einem Eremiten um Heiligung eines Bündnisses nachzusuchen, das ihr voreilige Muttersorgen erweckt hatte. Es steht nun zu erwarten, daß Demoiselle Rachel, falls sie auf christliche Gebräuche etwas halten sollte, eine ähnliche Heiligung nachzusuchen sich gedrungen fühlen dürfte, und allerhand damit verknüpfte Umstände lassen vermuten, daß

für diesen und ähnliche Fälle die Racinesche Tragödie einen empfindlichen Stoß erleiden müßte. O, es gibt unbarmherzige erste Minister!

Jedoch, ich sehe zu meinem Leidwesen, daß ich im Begriffe stehe, die an und für sich losen Zeilen meiner Korrespondenz auch noch mit Skandal zu verunzieren. Behüte mich Gott dafür! Allein, Sie ersehen zum mindesten daraus, daß es auch in Paris Stadtskandale gibt, eine Entdeckung, die für den zumal wichtig sein würde, der sich anfangs in dieser abscheulich großen Stadt so ganz unbeachtet vorkommt, dadurch aber die Aussicht vor sich eröffnet sieht, dereinst ebenfalls zum Gegenstande eines Stadtskandales erhoben zu werden. Und wahrlich, es will etwas heißen, dahin zu gelangen!

Ich bemerke, daß ich in meiner heutigen Mitteilung nicht aus dem Kreise der Theater (beiläufig, in Paris ein sehr ansehnlicher Kreis) herausgeschritten bin; somit will ich, wenn ich herangehe, dieselbe zu schließen, mich nicht erst noch auf ein anderes Terrain verirren, auf welchem zudem diesmal auch noch nicht viel zu erholen sein würde; denn alle die Kunst-Ostentationen, welche die Pariser Saison ausmachen, beschränken sich jetzt fast ausschließlich nur noch auf die belebteren Vorstellungen der Theater. Da wir jedoch noch bis gegen Ende Dezember Herbst haben, kann ich füglich die Fortsetzung meiner Herbst-Nachrichten versprechen, ohne zu fürchten, daß es mir dazu an Stoff mangeln werde, denn ein Monat, wie der bevorstehende, geht in Paris nie vorüber, ohne Korrespondenten meinesgleichen reichen Vorrat zu verschaffen. Der „Malteser-Ritter“ Halévys zögert noch zu erscheinen; alles ist sehr gespannt auf ihn. Verlassen Sie sich darauf, daß Sie von mir unverzüglichen und ausführlichen Bericht über die wirklich erfolgte Vorstellung desselben erhalten werden.

Zum Schluß ein Spaß des „Charivari“. Bei der letzthin stattgefundenen Trauung Jules Janins war

auch Herr Chateaubriand zugegen; der Neuvermählte bat um dessen Segen, den er jedoch mit den Worten verweigerte: „Alles, was ich segnete, ist noch gefallen!“ — Nun berichtet der „Charivari“, Chateaubriands Wort sei kaum vernommen worden, als auch sogleich von allen Enden Frankreichs, aus jeder Stadt, aus jedem Flecken, nur ein Ruf an den berühmten Schriftsteller erginge: „Chateaubriand, segne, o segne das System der Regierung! Segne das Ministerium!“ — — —

Will ich Ihnen, verehrter Herr, daher schließlich im Namen des „Charivari“ etwas recht Gutes wünschen, so kann es nur der Fluch Chateaubriands sein.

Richard Wagner.

VIII.

Paris, den 1. Dezember 1841.

Um meine Herbstnachrichten fortzusetzen, drängt es mich zunächst, Ihnen etwas über Delaroches neuestes großes Gemälde zu berichten, welches gestern zum ersten Male, und zwar nur den Professoren und den Schülern dieses Meisters, gezeigt wurde. Durch einen dieser Schüler, den talentvollen Maler Kietz aus Dresden, — gegenwärtig damit beschäftigt, Delaroches Porträt zu malen, — ist es mir eben möglich geworden, des Meisters neueste Schöpfung zu sehen zu bekommen, noch ehe sie dem Publikum gezeigt wird, und ich ziehe aus diesem glücklichen Umstande den Vorteil, Ihnen sogleich darüber mitzuteilen, was in meinen Kräften steht.

Die Aufgabe Delaroches war, für einen in der Ecole des beaux arts eigens zu dem Akt der Preisverteilungen

konstruierten, halbrunden Saal ein Gemälde zu liefern, welches den ganzen Halbkreis desselben ausfülle und die Verteilung der Preise für die bildenden Künste selbst zum Gegenstand habe. Delaroche hat nun vier Jahre des angestrengtesten Fleißes der Lösung dieser Aufgabe gewidmet, und wer seine Schöpfung betrachtet, wird sogleich von der Überzeugung hingerissen, daß er nichts anderes dabei im Sinne hatte, als mit diesem Gemälde den Anfang einer neuen, von ihm ausgehenden Epoche der französischen Malerkunst zu bezeichnen. Ohne Zweifel werden Sie nächstens ausführlichere und kunstgeübtere Urteile über das Meisterwerk erhalten; verstattet sei mir daher, nur im voraus zum mindesten den Gegenstand des Gemäldes mitzuteilen.

In den Mittelpunkt des großen Halbzirkels hat Delaroche die drei Heroen der griechischen bildenden Kunst, den Maler Apelles, den Bildhauer Phidias und den Architekten Iktinus als Kunstrichter gestellt; sie bestimmen die Preise, welche eine ganz in den Vordergrund gestellte Jungfrau austeilt, indem sie gleichsam aus dem Rahmen des Bildes heraus Lorbeerkränze wirft. Zu den drei Kunstrichtern hinauf führt eine nicht hohe Treppe, an deren Seitengeländern vier herrliche weibliche Figuren gelehnt stehen, die griechische, römische, mittelalterliche und die durch die großen italienischen Meister wiedergeborene Kunst bezeichnend. Von diesem Mittelpunkte aus geht zunächst nach beiden Seiten hin ein Peristyl mit jonischer Säulenordnung, begrenzt vom offenen Himmel, welchen ganzen Raum eine Versammlung der größten Künstler seit der Wiedergeburt der neueren Kunst bis zum Schluß des siebzehnten Jahrhunderts einnimmt, und zwar in der Ordnung, daß die Bildhauer den linken, die Architekten den rechten Plan des Peristyls behaupten, während die Maler an beiden Enden des Halbzirkels in offene Gegend gestellt sind. Die Repräsentanten der verschiedenen Schulen

und Länder sind nach den geistigen Beziehungen, in denen sie zueinander stehen, zu Gruppen geordnet, welche eine heitere Besprechung über Gegenstände der Kunst belebt. Die große Malergruppe zur linken Seite stellt die mehr sinnliche Richtung der Kunst vor, und ihre Hauptfiguren sind Tizian und Rubens; Glanz und Farbenpracht in den Kostümen herrschen hier vor und eine fast nachlässige Heiterkeit breitet sich über das Ganze aus. Die Gruppe der entgegengesetzten Seite spricht dagegen die hochpoetische, ideale Richtung der Malerei aus: Raffael, Leonardo da Vinci treten hier zunächst hervor.

Was mich nun am meisten ansprach, ist die liebenswürdige, ganz künstlerische Behaglichkeit in der Gruppierung dieser Versammlung von 74 Figuren, meist Porträts, aus den verschiedensten Zeiten, in den einander fremdesten Kostümen und mit Festhaltung des Charakters jedes einzelnen. Besonders ist der Punkt der verschiedenartigen Trachten aus beinahe fünf Jahrhunderten derjenige, bei welchem die Kenner Delaroches Meisterschaft am höchsten rühmen; man sollte nicht anders glauben, als daß eine Versammlung von Männern, von denen der eine das lange üppige Gewand des Venetianers, der andere das kurze Wams und Mäntelchen des Niederländers, noch ein anderer aber die strenge Mönchskutte trägt, gar leicht das scheckige Aussehen einer Maskerade erhalten müßte. Delaroche wußte aber bei größter Treue im einzelnen dem Ganzen wiederum eine so geistig-lebensvolle Haltung zu geben, daß man nicht den geringsten Anstoß darin findet, Künstler, welche durch Jahrhunderte getrennt sind, sich miteinander traulich besprechen zu sehen.

Eine seltene Eigentümlichkeit dieses Gemäldes besteht noch in der vollen Tagesbeleuchtung, in welcher es gemalt ist. In den Saal, für welchen dies Meisterwerk berechnet und in welchem es an Ort und Stelle gemalt ist, dringt nämlich das hellste Sonnenlicht von oben herein,

und Beleuchtung und Schatten der Figuren sind daher gerade so berechnet, als ob wirklich Lebende an dem Platze ständen. Somit fallen also alle jene tausend Künste der Beleuchtung, Lichter, Dunkel und Halbdunkel hinweg, durch welche gewöhnlich Maler zu wirken pflegen, und dem Ganzen wird dadurch ein äußerst strenger und edler Charakter aufgedrückt, den Delaroche jedoch wiederum so schön durch geistige Heiterkeit zu mildern verstand.

Recht herzlich wünsche ich Ihnen einen Berichterstatter, dessen Urteil gefaßter und anspruchsfähiger ist, als natürlicherweise das meinige sein kann, und der Ihnen mit Besonnenheit alle die Herrlichkeiten darzulegen versteht, die dieses Meisterwerk enthält, und über die ich mich nicht anders, als mit der peinigenden Unklarheit eines schlecht geübten Kunstfreundes verbreiten könnte, wollte ich unternehmen, die außerordentlichen Schönheiten auseinanderzusetzen, welche imstande waren, die vor dem Riesengemälde versammelten Schüler des Meisters in einem solchen Grade zu begeistern, daß sie den endlich ebenfalls in den Saal tretenden Delaroche in Jubel und Enthusiasmus fast zu erdrücken drohten; — er selbst war so ergriffen, daß er sich der Tränen nicht erwehren konnte, unter welchen er eine rührende und herzliche kleine Rede hielt, worin er schließlich seine Schüler zu Mut und Ausdauer anfeuerte. — Von heute an ist dem Publikum der Zutritt zu dem Saale geöffnet; hoffen Sie daher bald einen gründlicheren und ausführlicheren Bericht von geübterer Hand, als der meinigen, über dies Meisterwerk französischer Kunst zu erhalten.

Schließlich zeige ich Ihnen noch an, daß Scribes längst erwartetes Lustspiel „Une chaîne“ vorgestern im Théâtre français zur ersten Aufführung gekommen ist. Es ist mir bis jetzt noch unmöglich gewesen, mit gehöriger Ruhe zu einem Billet zu gelangen, denn wer diese Menschenwogen betrachtet, welche von vier Uhr an tagtäglich

nach einem Erfolge, wie ihn das neue Stück davontrug, die Eingänge des Theaters belagern, verzweifelt billigerweise, vor den nächsten vierzehn Tagen mit deutscher Behaglichkeit einen Platz zu finden. Soviel kann ich Ihnen jedoch immer melden, daß der Sukzeß komplett erscheint, zumal wenn ich ein Resümee der verschiedenen Stimmen darüber in den Journalen mache, die sämtlich zugunsten Scribes urteilen, mit Ausnahme J. Janins, der sich seit einiger Zeit unendlich viel mit der Moral zu schaffen macht, was ihm ziemlich drollig steht, dem kleinen, schmunzelnden Männchen. Sollte einst die Moral eine ebenso verzehrende Passion der Franzosen werden, wie es heute noch die Logik ist? Mit J. Janin könnte es anfangen, denn er hat sich jetzt verheiratet; wie, wenn ganz Frankreich seinem Beispiele folgte und ebenfalls heiratete? O, wer wäre dann nicht alles verloren!

Nehmen Sie heute vorlieb mit diesen flüchtigen Zeilen: noch ist der Herbst nicht zu Ende, und vorher erhalten Sie versprochenermaßen noch Nachrichten von

Ihrem ergebensten

Richard Wagner.

IX. Bericht an die Dresdener Abendzeitung.

Das hier versprochene Referat über Halévys „Die Königin von Cypern“ wurde von Wagner am 31. Dezember 1841 nach Dresden abgesandt und ist in den Nummern vom 26. bis 29. Januar 1842 zum Abdruck gelangt. Wagner hat es später in die „Gesammelten Schriften“ aufgenommen. Damit fand des jungen Künstlers Pariser Korrespondententätigkeit ihren Abschluß. Die Stunde der Heimkehr war gekommen: Die Aufführung des „Rienzi“ in Dresden nahte heran. Daß Wagner in diesem Bericht auf das Scribesche Lustspiel „Une chaîne“ so ausführlich eingeht, hat den Grund, daß Theodor Hell das Stück ins Deutsche übersetzte und Wagner ihm selbst beim Autor das Übersetzungsrecht ausgewirkt hatte.



Paris, den 23. Dezember 1841.

So muß ich mich denn in der Tat tüchtig dazu halten, wenn ich, wie ich versprochen, noch vor Anfang des Winters meinen Pariser Herbstbericht schließen will. Ich wollte dazu mit aller Gewalt die erste Aufführung des „Malteser-Ritters“ von Halévy abwarten, denn ich wußte wohl, daß ich noch einer recht großen Neuigkeit bedürfte, um meinen diesmaligen Berichten den erforderlichen und unerläßlichen Glanz zu geben: dieser Malteser-Ritter ist nun aber gar nicht zur Aufführung gekommen, dafür aber „Die Königin von Cypern“ von eben demselben Halévy, und trotzdem nun in dieser Oper von Malteser-Rittern äußerst wenig, fast gar nichts zum Vorschein kommt, so sind wir dennoch alle gewiß, daß dies nichtsdestoweniger ein und dieselbe Oper sei, der man provisorisch nur einen anderen Titel gegeben hatte. Damit hat es aber folgende Bewandtnis: — die Komponisten und Dichter haben die Erfahrung gemacht, daß der zum voraus bekannte Titel ihrer Werke lustigen Köpfen leicht Stoff und Anlaß gebe, dieselben, noch ehe sie aufgeführt sind, zu parodieren und so gut als möglich lächerlich zu machen. Ein bekannter Fall ist der, daß Meyerbeers „Hugenotten“ bei der ziemlich langen Verzögerung ihrer ersten Aufführung — auf einem Boulevard-Theater travestiert erschienen, ehe sie in ihrem ernsten Gewande von den Brettern der Großen Oper das Publikum erschütterten. Den tollsten Spaß hatte sich jedoch einmal der „Charivari“ erlaubt, und zwar bei Gelegenheit eines Trauerspiels: „La délivrance de la Suède“, dessen Aufführung auf dem Théâtre français seit längerer Zeit angekündigt war: er gab nämlich vor, durch Ausstreuung von Gold und

Banknoten zum Manuskript jenes Stückes gelangt zu sein, und hielt es für wichtig, seine Leser davon in Kenntnis zu setzen, daß der Inhalt desselben ein ganz anderer sei, als sich gewiß jeder unter dem erwähnten Titel vermutet hätte: das Stück hieße nämlich nicht „Die Befreiung Schwedens“ sondern „Die Entbindung der (Frau) Schwede“; der Inhalt sei aber ungefähr folgender:

In Deutschland existierte ein gewisser Gastwirt, der hieß Schwede; seine Frau, ein ansehnliches, körniges Weib, sei demnach gemeinhin die Schwede genannt worden; diese Frau Schwede habe nun nach langer Ehe ihrem Gemahle noch kein Kind geboren, worüber dieser denn sehr betrübt worden sei; desto mehr wäre er aber endlich erfreut worden, als seine Frau ihm angekündigt, daß sie sich für berechtigt halte, ihm endlich die glänzendsten und unbestreitbarsten Aussichten in bezug auf die Fortpflanzung der Familie Schwede zu eröffnen: man denke sich nun die ergreifenden Schilderungen ehelichen Glückes, die bei dieser Gelegenheit aus des Dichters Feder flossen! Das tragische Prinzip verfehlt aber nicht, sich geltend zu machen: die beunruhigenden Gelüste der Frau Schwede stellen sich ein, bald verlangt sie sehnsüchtig eine Melone, bald einen Fasan, bald Hummer, bald Gott weiß was? Man denke sich die Pein des ehrlichen Schwede, der nun genötigt ist, bald hierhin, bald dorthin zu laufen, um die Sehnsucht seiner Frau zu stillen! Das kostet unsägliches Geld und macht entsetzliche Not! Und wer besorgt die Gastwirtschaft? Alles geht hinter sich. Endlich kommt aber die Zeit der Entbindung heran, und diese bildet denn die höchst tragische Katastrophe, die der „Charivari“ mit aller Umständlichkeit aus dem Manuskript selbst anzuführen vorgibt: eine große detaillierte Szene in lauter Versen. —

Ähnliches Schicksal fürchtend mochte denn nun auch Herr Saint-Georges, Verfasser des Textes der „Königin von Cypern“, den wahren Titel seines Gedichtes ver-

schwiegen haben und ist somit schuld gewesen, daß gewiß hundert deutsche Theaterdirektoren nächstens Bankerott machen, denn es läßt sich mit Bestimmtheit annehmen, daß sie, auf den seit länger bekannten Titel „Der Malteser-Ritter“ hin, im voraus schon nichts als Malteserritter-Kostüme haben anfertigen lassen, die bis auf ein einziges, welches noch dazu nur eine sehr kurze und untergeordnete Rolle spielt, nun nicht angebracht werden können.

Nachdem ich aber soviel über den Titel der neuen Oper gesprochen habe, muß ich erklären, daß ich mich wirklich in diesen flüchtigen Zeilen über sie selbst nicht auszulassen vermag: das Werk und alle damit verknüpften Umstände drängen mir einen so reichhaltigen Stoff der Besprechung auf, daß ich es für geeigneter halte, mich in einem besonderen Artikel darüber zu verbreiten. Für heute möge genügen, wenn ich die Nachricht gebe, daß Halévys Oper gestern, den 22. dieses Monats in Wahrheit aufgeführt worden ist und einen entschiedenen Sukzeß erhalten hat; daß ferner Text und Musik bei weitem über „Guido und Ginevra“ stehen, und daß somit allgemein angenommen wird, Halévy habe mit dieser neuesten Oper alle Scharten seines Rufes glücklich ausgewetzt und volle Revanche genommen. Ein Ausführlicheres verspreche ich, wie gesagt, in einem besonderen Artikel.

Dafür aber halte ich es für meine Schuldigkeit, Ihnen heute ein Ausführlicheres über Scribes neues fünfaktiges Lustspiel „Une chaîne“ zu berichten. Endlich gelangte auch ich dazu, einen bequemen Platz im Théâtre français zu erhalten, um mit aller Muße und Behaglichkeit dies gepriesene Lustspiel genießen zu können. In Wahrheit, ein guter Platz und eine gewisse aristokratische Aisance sind unerläßlich, um in diesem schönen, wahrhaft anständigen Theater ganz im Geiste seiner Dichter und Schauspieler genießen zu können, was diese dem verwöhnten Publikum desselben bieten. Wie unglücklich müssen sich

jene Gequälten befinden, welche, in eine trübselige Ecke des Theaters gequetscht, oder in einen jener schwindlich hohen Käfige dieses Hauses eingerammelt, jenes wohlhabende Schauspiel vor, oder vielmehr oft neben sich erblicken, welches sich in lauter Feinheit und Behaglichkeit vor ihnen erschließt! Muß es diesen nicht deutlich werden, daß jene Herren und Damen auf der Bühne gar nicht zu ihnen sprechen, gar nicht für sie spielen? Und nun gar bei einem Lustspiel, wie Scribes „Kette“, wo sich alles mit jener ungezwungenen, geschmeidigen Anmut bewegt, welche die französische Komödie so durchgehend charakterisiert und sie zum ersten und einzigen der modernen Welt macht! Wirklich, als ich letzthin dies Lustspiel von den Schauspielern des Théâtre français gespielt sah, wurde es mir recht klar, warum wir Deutschen kein eigentliches Lustspiel haben und das französische uns immerdar für diesen Mangel aushelfen müssen wird. Es ist eben das Ganze, Paris, seine Salons, seine Gräfinnen, seine Boulevards, seine Advokaten, Ärzte, Grisetten, Maitressen, Journale, Cafés — kurz, eben Paris, was jene Lustspiele macht; Scribe und seine Freunde sind in Wahrheit nicht viel mehr, als die Handlanger und Kopisten jenes großen, millionköpfigen Lustspieldichters.

Daß Scribe unter diesen Arbeitern nun aber der geschickteste und zur Lösung seiner Aufgabe befähigtste ist, beweist von neuem sein letztes Lustspiel. Betrachtet man mit deutscher Neugierde den Stoff zu diesem Stück, so muß man notwendig erstaunen über das scheinbar Alte und oft Dagewesene desselben: ein junger Mann, im Begriffe, sich zu verheiraten, sucht die Liebeskette zu zerreißen, die ihn an eine Dame aus der hohen Welt, der er im übrigen sein Glück zu verdanken hat, fesselt; diese Kette, im Begriff, gewaltsam gesprengt zu werden, zieht sich wieder zusammen, bis sie endlich durch Resignation gelöst wird. Dies ist der höchst einfache Stoff, — nun sehe man aber, was

Paris mit seinen oben angeführten Qualitäten und Spezialitäten durch Scribes Feder dazu getan hat, um ein Lustspiel zu erschaffen, welches uns von Augenblick zu Augenblick spannt, reizt, erregt, unterhält und — lachen macht. Es ist außerordentlich! Hat Scribe im „Verre d'eau" historische Figuren und Charaktere gehabt, welche ganz von selbst seinem Stücke Interesse verliehen, so hat er sich dieses Hilfsmittels hier gänzlich begeben, wodurch er meiner Ansicht nach seine Aufgabe bedeutend schwieriger machte und durch eine so glückliche Lösung derselben sein Talent nur noch anerkennenswerter hinstellt. Dafür ist dies aber auch ein modern Pariser Lustspiel im vollsten Sinne des Wortes und somit von großer Wichtigkeit, denn Paris ist und bleibt nun einmal ein großes Stück Welt, und wer diese studieren will, der tut nicht übel, Paris kennen zu lernen. Ich empfehle Ihnen dieses Lustspiel und wünsche nur, daß man es in Deutschland ganz in dem Geiste und besonders mit dem großen Wohlanstande geben möge, als ich es von den Schauspielern des Théâtre français spielen sah; wohl bin ich überzeugt, daß unsere deutschen Schauspieler gewiß die Gabe besitzen, auch jenen Vorzug der Franzosen sich zu eigen zu machen, denn unser Charakter ist Vielseitigkeit, — nur wünsche ich auch, daß sie den Fleiß der Franzosen nachahmen möchten, denn ich bin inne geworden, daß nächst ihrem großen Talente die Schauspieler des Théâtre français die feine Vollendung ihres Zusammenspiels hauptsächlich ihrem außerordentlichen Fleiße verdanken. Und wahrlich, ein Stück, wie diese „Kette" Scribes verdient es und bedarf dessen, denn die gelungene Aufführung ist ebensogut Grundlage seiner Existenz, wie Paris, die Stadt der Welt, selbst. —

Man sollte glauben, ich sei Lustspiel-Regisseur; — das bin ich aber weniger, als Ihr ganz ergebenster

Richard Wagner.



Halévy und die „Königin von Cypern“.

Ähnlich wie bei der Freischütz-Aufführung in Paris hat Wagner auch über Halévys Oper „Die Königin von Cypern“ zwei durchaus verschiedene Aufsätze geschrieben. Der eine für Deutschland bestimmte ist der zuvor erwähnte X. Bericht für die Dresdener Abendzeitung (Ges. Schr. I, 241); der andere erschien in der „Gazette musicale“ 1842 in No. 9, 11, 17, 18. Das deutsche Originalmanuskript dieses Aufsatzes hat sich erhalten und wird hier zum erstenmal veröffentlicht. Der letzte Abschnitt, die eigentliche Kritik des Halévyschen Werkes enthaltend, fehlte jedoch darin; er wurde vom Herausgeber aus der französischen Druckvorlage zurückübersetzt.

Zu einer guten Oper gehört nicht nur ein guter Dichter und Komponist, sondern auch eine ganz vorzüglich glückliche Übereinstimmung der Kräfte dieser beiden. Die beste Oper kann nur entstehen, wenn beide gleichmäßig für die Idee ihrer Schöpfung inspiriert sind, die *allerbeste* aber, wenn diese Idee selbst von beiden zugleich ausging.

Dies letzte ist fast unerhört, und doch ist es erdenklich, daß es geschehe. Man versinnliche sich nur zwei Jugendfreunde, Dichter und Musiker, in einer Epoche ihres Lebens, wo jene göttliche sympathetische Glut, mit welcher große Gemüter alle Leiden und Freuden der verstoßenen Wesen in sich aufnehmen möchten, unter dem nichtswürdigen Hauche unserer hohen Zivilisation noch nicht erkaltete: — man denke sie sich vereint am Gestade des Meeres, durstigen Blickes in die Wogenferne hinausschweifend; — oder vor den Trümmern einer alten Ruine, sehnsüchtig grübelnd in das geistige Anschauen der Vergangenheit versunken: — Da dringt eine wunderbare Sage in dämmernden, unsichren, aber namenlos bezaubernden Gestalten herauf: seltsame Weisen, nie gefühlte Leidenschaften lagern sich wie ahnungsvolle Träume auf die Seele: — Da wird plötzlich ein *Name* ausgesprochen, — ein Name, den die Sage oder die Geschichte gebar, — und mit diesem Namen ist sogleich ein ganzes Drama fertig! Der *Dichter* nannte ihn, denn diesem ist die Gabe verliehen, klar auszusprechen und die Gestalt, die vor ihm schwebt, in

erkennbaren deutlichen Strichen zu zeichnen: — doch den ganzen Zauber des Unaussprechlichen darüber auszugießen, die Wirklichkeit mit der Ahnung des höchsten zu verschmelzen, — bleibt dem Musiker vorbehalten.

Was beide dann in ruhigen Stunden künstlerischer Überlegung zustande bringen, mag mit Fug die beste Oper genannt werden.

Leider ist diese Art der Produktion aber wohl nur rein idealisch, oder wir müssen zum mindesten annehmen, daß die Früchte derselben nie vor die Augen des Publikums gelangen, da jedenfalls die Kunstindustrie nichts mit ihr zu tun hat. Diese ist es, die sich heutzutage zur Vermittlerin gewisser Dichter und Musiker aufgeworfen hat, und vielleicht müssen wir sie deshalb preisen, denn ohne die vortreffliche Einrichtung der droits d'auteur dürfte es leicht in Frankreich stehen wie in Deutschland, woselbst Dichter und Komponisten durchaus nichts von einander wissen zu wollen scheinen; jene schönen Rechte aber haben hier schon manche glückliche Vereinigung zustande gebracht. Diese Rechte sind es, die, wenn ich nicht irre, z. B. Herrn Scribe begeisterten, plötzlich aller angestammten Neigung zuwider, musikalisch gesinnt zu sein und Opernbücher zu liefern, wie sie für lange Zeiten als Muster dienen können.

Dieselben Rechte sind es aber auch, welche unsere geschicktesten Dichter oft vermögen, Operntexte zu schreiben, selbst wenn ihnen grade nichts Gescheutes eingefallen ist, und da die Direktoren unsrer kunstindustriellen Anstalten sich nicht für berechtigt halten, in Sachen, die von berühmten Namen herrühren, sich wählerisch zu zeigen, so sind auch die Komponisten gehalten, sich mit dem zu begnügen, was ihnen geboten wird. Was in diesen Fällen endlich herauskommt, ist nichts anderes, als verunglückte Werke mit berühmten Namen an der Spitze, eine Er-

scheinung, die unerklärlich wäre, wenn man jenes leitende Verfahren nicht zu würdigen verstünde: was ist natürlicher, als daß, was ohne Begeisterung, im bloßen stumpfsten Gewohnheitsgange, entstanden ist und gearbeitet wurde, nicht imstande ist, Begeisterung zu erwecken? Im Gegenteil müssen wir es stets als besonders glückliches Ereignis ansehen, wenn bei jenem herkömmlichen Verfahren zu Zeiten Schöpfungen zum Vorschein kommen, die uns nicht nur hinzureißen vermögen, sondern die auch der strengsten Kritik gewachsen sind. Möge der Komponist immer derselbe bleiben, möge seine schöpferische Kraft sich immer in gleichem inneren Schwunge erhalten, so wird doch die bloße Rücksicht, für die Erhaltung und Bewährung eines berühmten Namens zu sorgen, unmöglich imstande sein, in ihm jene wundervolle Exaltation zu erzeugen, welche die schöpferische Kraft in volle Tätigkeit versetzt; dies zu bewirken ist nur jenem göttlichen Funken möglich, der plötzlich glühend heiß in das Herz des Künstlers fällt, sich zur herrlich wohltätigen Flamme entzündet, wie feuriger Wein durch seine Adern braust, mit Tränen der Begeisterung sein Auge wäscht, auf daß es das Ideal erschaue und unfähig sei, das Gemeine zu erkennen. Keine ehrgeizige Rücksicht der Welt vermag aber diesen Funken zu entzünden, und zu bejammern, wahrhaft zu bejammern ist der Künstler, der sich so oft schon siegreich und hochbegeistert bewährte, und der, wie ein Lechzender in der Wüste nach Wasser, so in der seichten Intrige eines Kulissenstückes nach Begeisterung schmachtet. Wie beneidet sie sein mögen, jene glücklichen, mit Ehren überschütteten, glänzend ausgezeichneten Musiker, die einzig unter Tausenden das Recht haben durch die glänzendsten Organe zu dem ersten Publikum der Welt zu sprechen, so wünschtet ihr, nach gleichem Ruhme Verlangenden, euch doch nie an ihre Stelle, wenn ihr sie sehen solltet in einer schönen, frischen Morgenstunde, nüchtern und trostlos sich der Kom-

position irgend eines Duetts unterziehen, dessen Gegenstand der Diebstahl einer goldenen Uhr oder die Überreichung einer Tasse Tee oder Kaffee ist!

Gönnet es ihnen daher von ganzem Herzen, wenn es Gott gefiel, einen jener Dichter zu begeistern und ihm selbst einen Teil des Funkens in die Brust zu werfen, der im Herzen des Musikers sich so gern und freudig zum schöpferischen Feuer entzündet! Ohne Neid und Groll wünschet Halévy Glück, wenn ihm sein gütiger Genius das Textbuch einer Jüdin und einer Königin von Cypern zuführte, denn diese Gunst ist gewiß nicht mehr als eine kümmerliche Gerechtigkeit!

In der Tat, Halévy ist zweimal vollkommen glücklich gewesen: bewundern wir, wie er es verstand, diese Begünstigungen zu hochwichtigen Momenten in der Geschichte der dramatischen Musik zu machen.

Der Charakter und die Eigentümlichkeit des Talentes Halévys, trotzdem es ihm keineswegs an jener Anmut und Leichtigkeit gebricht, welche den Reiz der französischen Opéra comique ausmachen, wies ihm vor allem das Gebiet der großen Oper als dasjenige an, auf dem es sich am kühnsten und selbständigsten ausprägen sollte. Auffallend und beachtenswert ist, daß hierin es ist, worin sich Halévys Bildungsgang wesentlich von dem Aubers und der meisten dramatischen französischen Komponisten unterscheidet: ihre Heimat ist entschieden die Opéra comique. Dieses nationale Institut, in welchem sich zu verschiedenen Epochen die besonderen, wechselvollen Richtungen des Volkscharakters und Geschmackes am deutlichsten und populärsten aussprechen, war von jeher ungeteiltes, ausschließliches Eigentum der französischen Komponisten: hier war es zumal, wo Auber die ganze Fülle seines Talentes am leichtesten und sichersten entwickeln konnte. Elegant und populär, leicht und präzis, anmutig und keck, frisch und behaglich, — wie es der Genre der Opéra

comique erfordert, — war Auber ganz dazu gemacht, den Geschmack des Publikums dieses Theaters vorzüglich zu fesseln und zu beherrschen: mit Geist und Leben machte er sich die chansonartige Melodie zu eigen, verstand es, die Rhythmen derselben zu vervielfältigen und den Ensemblesätzen eine fast noch ungekannte, charakteristische Frische zu geben. Entschieden war dies Theater die heimatliche Schule Aubers, und als er sich auf die große Oper warf, schien er nur sein früheres Terrain zu erweitern, keineswegs aber zu verlassen; in der Opéra comique hatte er seine Kräfte geübt und gestärkt, um eine große Schlacht zu schlagen, er tat es mit demselben Mut, mit derselben Energie, mit der wir in den heißen Julitagen die lebenslustigsten Elegants der Hauptstadt sich in den Kampf stürzen sehen, und was er siegreich erkämpfte, war nichts Geringeres als der ungeheure Sücces der „Stummen von Portici“.

Ganz anders verhält es sich mit Halévy; die kräftige Mischung seines Blutes, das Konzentrierte seines ganzen Wesens stellten ihn sogleich auf den großen Kampfplatz. Wenn er auch durch das Herkommen veranlaßt war, sich zuerst in der Opéra comique zu zeigen, so war es doch in der großen Oper, wo er zuerst sein Talent in vollster, eigentümlichster Fülle entfalten konnte: so gut es ihm auch gelungen ist, für die Opéra comique die innere Gedrängtheit seiner Natur in jenen leicht anmutigen Fluß aufzulösen, der erquickt und erfreut, ohne aufzuregen und zu erschüttern, so nehme ich doch keinen Anstand, den Hauptzug des Talentes Halévys als pathetisch und hochtragisch zu bezeichnen.

Nichts konnte besser dieser Richtung entsprechen als das Sujet der Jüdin: es scheint, (wollte man an Bestimmung glauben) als habe Halévy notwendig auf dieses Buch stoßen müssen, als sei es ihm von seinem Schicksale bestimmt gewesen, den ersten äußersten Auf-

wand seiner Kräfte dieser Aufgabe zu widmen. In dieser Oper ist es, wo sich Halévys großer Beruf auf das vielseitigste deutlich und unwiderlegbar kundgibt: dieser Beruf ist, Musik zu schreiben, wie sie aus den innersten, gewaltigsten Tiefen der reichsten menschlichen Natur hervorquillt. Fast ist es entsetzlich und betäubend, bis in jene untersten Tiefen hinabzublicken, die die Brust des Menschen in sich verschließt: dem Dichter selbst ist es unmöglich, das alles in Worten aussprechen, was zum Grunde dieses unerforschlichen Quells sich bald in göttlicher, bald in dämonischer Regung aufwühlt: — ihm bleibt nichts übrig, als von Haß, Liebe, Fanatismus, Wahnsinn zu sprechen, — er kann uns die Taten vorführen, die sich auf der Oberfläche jener Tiefe erzeugen; — nimmer aber kann er sie selbst nennen und aussprechen, die Urelemente dieser wunderbaren Natur. Dies Unaussprechliche zu beurkunden, liegt im geheimnisvollen Zauber der Musik, und nur der Musiker darf sich wahrhaft rühmen, sich des ganzen Reichtums seiner Kunst bewußt zu sein, der sie in diesem Sinne auszuüben versteht. Unter all den glänzenden Meistern, die hochgeehrt und gepriesen in der Geschichte der Musik aufgezeichnet stehen, gibt es außerordentlich wenige, die in diesem Sinne auf die Würde eines Musikers Anspruch zu machen haben: wie vielen, deren Namen von Mund zu Munde gehen, war und ist es unbewußt, daß unter jener glänzenden, so wohlgefälligen Hülle, die ihnen allein von ihrer Kunst erkennbar war, eine Tiefe und ein Reichtum zugrunde liege, so unermeßlich wie die Schöpfung selbst? — Zu jenen Wenigen aber gehört Halévy. —

Ich sagte, daß es in der Jüdin war, wo Halévy zuerst und im vollsten Umfang seinen außerordentlichen Beruf an den Tag legte, und wollte ich es versuchen, seine Musik zu charakterisieren, so mußte ich zunächst auf jene Tiefen dieser Kunst hinweisen, denn von ihnen aus

ist es, wo Halévys Standpunkt und Auffassung der dramatischen Musik ausgeht. Es ist nicht die glänzende sinnliche Leidenschaft, welche augenblicklich unser Blut erhitzend ebenso schnell sich wieder abkühlt, sondern vielmehr jene ewige, tiefinnerste Regsamkeit, die Welt vom Anbeginn an belebend und zerstörend zugleich, von welcher ich spreche und welche das tragische Prinzip in der Musik dieser Jüdin ausmacht: aus dieser Regsamkeit entladet sich zugleich die düstre, und doch in so helle Flammen auflodernde fanatische Wut Eleazars, und die schmerzensreiche, selbstzerstörende Leidenschaft Rahels. Derselbe Regungsquell ist es, welcher jede Gestalt dieses erschütternden Dramas belebt, und so kommt es, daß in den grellsten Kontrasten Halévy jene hohe künstlerische Einheit zu bewahren wußte, durch welche bei allem Erschütternden jedes Grelle und Verletzende beseitigt wird.

Ganz dieser inneren Bedeutung der Halévyschen Schöpfung gemäß, mußte sich auch der äußere Guß seiner Musik gestalten. Das Gemeine und Triviale ist vollkommen aus ihr gebannt; der Zuschnitt, immer auf das Ganze berechnet, erlaubt dem Komponisten dennoch selbst das kleinste Detail mit Sorgsamkeit und künstlerischer Vollendung auszuführen. Ein immer quellendes Leben verbindet die einzelnen Abschnitte der szenischen Einteilung, und hierin unterscheidet sich Halévy merklich und vorteilhaft von den meisten Opernkomponisten unsrer Epoche, von denen sich Manche nicht genug Mühe geben zu können glauben, um jede Szene, ja fast jede Phrase auffallend zu trennen und dadurch zu isolieren, wahrscheinlich in der schmählichen Absicht, das Publikum auf die Stellen aufmerksam zu machen, wo es ohne Störung seinem Beifall Luft machen könne. Das Bewußtsein des wahrhaft dramatischen Komponisten verläßt Halévy nie, und erhält ihn stets in dieser Würde aufrecht. Seiner inneren Reichhaltigkeit verdanken wir zugleich eine größere Mannig-

faltigkeit der dramatischen Rhythmen, die sich zumal auch in der immer charakteristisch bewegten Orchesterbegleitung kundgibt. Vor allem großartig erscheint Halévys glücklich erreichte Absicht, seinem lebenvollen Tongemälde den Stempel der Zeit und des Geistes derselben aufzudrücken. Um zur glücklichen Lösung dieser Aufgabe zu gelangen, konnte nicht die Rede davon sein, durch kleinliche Anwendung und Benutzung dieser oder jener antiquarischen Notiz über rohe und meistens unkünstlerische Eigentümlichkeiten der Epoche, in welcher sich die Handlung ereignet, dies zu bewerkstelligen, sondern es mußte der Duft des Zeitalters und die besondere Eigentümlichkeit seiner Menschen wiedergegeben werden. Mit außerordentlichem Glück ist dies dem Komponisten der Jüdin gelungen, und läßt sich auch (— was eben für die wahrhaft künstlerische Lösung der Aufgabe spricht —) nirgends auf eine Einzelheit aufmerksam machen, in der sich die Absicht des Schöpfers ausspricht, so muß doch z. B. ich gestehen, daß ich nie eine dramatische Musik hörte, die mich so vollständig in eine längstvergangene, und so genau prononzierte Zeitepoche versetzt hätte. Wie dies Halévy erreichte, ist das Geheimnis seiner Produktionsweise; die von ihm ausgehende Richtung würde aber nicht unpassend als eine historische bezeichnet werden, wenn sie nicht in ihren Grundelementen mit der Romantischen genau zusammenträfe, denn da, wo wir mit vollem geistigen Sinn aus uns, aus unsren täglichen Empfindungen, Eindrücken und Umgebungen vollkommen herausgerissen und in eine unbekannte, und dennoch uns bewußte und erkenntliche Region versetzt werden, da waltet der volle Zauber der Romantik.

Hier treffen wir auf den Punkt, in welchem die Richtung Halévys auffallend und bedeutungsvoll von der Aubers abweicht. Aubers ganzes Gepräge ist so entschieden national, daß es bei dem dramatischen

Komponisten nicht selten zur Einseitigkeit wird; — so wenig zu leugnen ist, daß dieser bestimmt ausgesprochene Charakter ihm im Gebiete der Opéra comique schnell und mit Nachdruck zu einer selbständigen, eigentümlichen Stellung verhalf, so sehr muß doch auch zugestanden werden, daß diese Eigentümlichkeit bei dem Entwurfe und der Ausführung großer tragischer Opern ihn nicht zu jenem Standpunkt gelangen ließ, von welchem aus, über alle Nationalitätsrücksichten erhaben, rein menschliche Verhältnisse empfunden und geordnet werden müssen. Daß ich hier von Nationalität im kleineren Sinne spreche, versteht sich von selbst: denn diese engere Begrenzung, diese Einhegung in nationale Gewohnheiten ist der für den Lustspieldichter wie für den Komponisten komischer Opern geeignete Standpunkt, um treffend, sicher und populär zu wirken: so wie dem Lustspieldichter, um seine Aufgabe zu erreichen, es von großer Wichtigkeit ist, sich gewisser populärer Aussprüche, Witz, oder Sprichwörter zu bedienen, so ergreift der komische Komponist mit Eifer die besonderen, charakteristischen Rhythmen und Melismen der Volksweisen seiner Nation, und seine Aufgabe kann wohl selbst auch darin bestehen, neu erfundene Rhythmen und Melismen der Neigung des Volkes anzupassen, um dies somit selbst zu beherrschen. Je hervorstechender und leicht erkennbarer diese Eigentümlichkeiten heraustreten, desto beliebter und populärer werden sie sein, und niemand hat hierin mit größerem Glücke reüssiert, als Auber: um so hindernder war ihm dies aber für die große tragische Oper, und mit so überwiegendem Talente er diese einseitige Richtung in der Stummen von Portici auch zu seinem und sogar des Ganzen Vorteil geltend zu machen wußte, so liegt doch in derselben der unleugbare Grund, weshalb dieser in seiner Art so einzige Meister mit seinen übrigen tragischen Opern verhältnismäßig nur wenig reüssierte.

Ich spreche hier von dem Charakter der dramatischen Melodie. Diese soll, außer da, wo es der Zeichnung besonderer nationaler Eigentümlichkeiten gilt, ein durchaus unabhängiges, universelles Gepräge haben, denn so nur wird es eben dem Musiker möglich, seinem Gemälde fremdartige, dem Charakter seiner Zeit und Umgebung fernliegende Färbungen zu geben: man soll aus ihr, wenn sie z. B. allgemeine menschliche Empfindungen malt, nie den französischen, italienischen usw. Ursprung sogleich beim ersten Angehör erkennen; drängen sich aber auch hier jene scharf bestimmten, nationalen Nuancen heraus, so ist die Wahrheit der dramatischen Melodie empfindlich beeinträchtigt und wird oft gänzlich verwischt. — Ein zweiter großer Nachteil ist dann der Mangel an Mannigfaltigkeit: jene Nuancen mögen noch so geistreich und geschickt motiviert sein, so kehren sie in ihren Grundzügen doch immer wieder, gewinnen durch ihre auffallende Erkennbarkeit das Ohr des Volkes, zerstören aber nicht selten alle dramatische Illusion.

Überhaupt ist in Aubers Musik die Vorliebe zu abgeschlossenem, rhythmischem Bau der Perioden sehr bemerkbar: es ist nicht zu leugnen, daß sie dadurch namentlich einen großen Teil jener Klarheit und Faßlichkeit erhält, die auf der anderen Seite eines der wichtigsten Erfordernisse ist, das an dramatische Musik, die augenblicklich wirken soll, zu stellen ist, und niemand ist darin glücklicher als Auber gewesen, dem es zu wiederholten Malen gelungen ist, die verwickeltsten, so wie die leidenschaftlichsten Situationen zu einem klaren, schnell zu erfassenden Überblick zu ordnen. Ich erwähne hier in diesem Bezuge namentlich eines der geistvollsten und gediegensten seiner Werke „Lestocq's“. Bei dem musikalischen Zuschnitt der großen Ensemblestücke dieser Oper werden wir unwillkürlich an Mozarts Hochzeit des Figaro er-

innert, zumal was die feine Vollendung des ununterbrochen fortfließenden melodiösen Gewebes betrifft.

Diese hervorstechende Vorliebe für große rhythmische und melodiöse Gleichmäßigkeit und Abgeschlossenheit wird aber, sobald sie nicht stets im Einklange mit der dramatischen Wahrheit steht, ermüdend und wehrt dem Eindrucke. Kommt nun noch hinzu, daß jene — ich möchte sagen: — glänzende Einseitigkeit in der Zeichnung der Melodie selbst dem universellen Ausdrucke der tragischen Empfindung nicht entspricht, so erscheint ein solches rhythmisch-melodiöses Gebäude oft wie ein schönes glänzendes Gehäuse, welches über die dramatische Situation gesetzt ist, so daß diese sich gleichsam wie unter Glas und Rahmen ausnimmt. Diese Richtung kommt Auber ganz vorzüglich zustatten, wenn er Ballettstücke schreibt: die außerordentliche Vollendung, mit der er diese zu behandeln versteht, spricht am deutlichsten aus, was ich unter dieser Vorliebe des Komponisten für rhythmische und melodiöse Gleichmäßigkeit verstehe. Dieser ballettmäßige Zuschnitt, mit seinen regelmäßig wiederkehrenden Perioden von acht Takten, mit seinen halben Schlüssen auf der Dominante oder in der verwandten Molltonart usw. — dieser Zuschnitt ist es eben, den Auber in seiner Kompositionsweise zu sehr zur zweiten Natur geworden ist, und ihn entschieden hindert, seinen Auffassungen die Allgemeinheit zu geben, wie sie der Komponist tragischer Opern, d. h. der Maler der ewig gleichen und doch so unendlich mannigfaltig sich aussprechenden Empfindung des menschlichen Herzens, bedarf.

Habe ich mich mit ziemlicher Umständlichkeit über die Richtung Aubers verbreitet, so wird es mir nun um so leichter werden, in Kürze darzulegen, worin die Abweichung Halévys von derselben bestehe. Mit großer Energie und auffallend brechend mit dem Systeme Aubers ist Halévy mit seiner Jüdin dem Geleise konventioneller

Rhythmen und Melismen ausgewichen und hat die freie, unbeschränkte, bloß in der Wahrheit des Ausdruckes bedingte Bahn des schaffenden Dichters eingeschlagen. In Wahrheit gehörte ein nicht gewöhnliches Bewußtsein großer Kraft und inneren Reichtumes dazu, um jenem sicheren, bei weitem leichter zu betretenden und zu verfolgenden Wege zur populären Anerkennung den Rücken zu kehren: es bedurfte kühnen Mutes und fester Überzeugung von der unbesiegbaren Kraft der Wahrheit; — es bedurfte einer so gedrängten Energie des Talentes, als des Halévys, um vollkommen zu reüssieren. Der durch diesen so glänzend durchgeführten Entschluß neu gelieferte Beweis für die unerschöpfliche Vielseitigkeit der Tonkunst ist für die Geschichte derselben von großer Wichtigkeit: dennoch hätte er nicht so entscheidend geführt werden können, und unmöglich würde Halévy überhaupt mit solchem Erfolge seine Aufgabe gelöst haben, wenn er nicht zu gleicher Zeit mit so früh reifer Erfahrung und künstlerischer Bedachtsamkeit zu Werke gegangen wäre. Hätte es sich Halévy einfallen lassen wollen, alle vorhandenen Formen für schal und ungenügend anzusehen und zu verwerfen, hätte er sich von blinder Leidenschaft erfassen lassen, schlechtweg neue Systeme zu erschaffen und in ihnen als Entdecker zu herrschen, so hätte er sich notwendig mit seinem noch so großen Talente in ihnen verlieren, und dieses selbst unkenntlich und ungenießbar machen müssen. Zu was hätte dies Halévy aber auch nötig gehabt? stand nicht so vieles Wahre, Schöne und Würdige vor ihm und neben ihm, daß seinem klaren, unbefangenen Blicke sich der rechte Weg ganz von selbst zeigen mußte? Er hat ihn gefunden und somit niemals denjenigen Sinn für Formenschönheit verloren, der an und für sich selbst ein wesentliches Merkmal des wahren Talentes ist. Wie wäre es ihm möglich gewesen, ohne diesen feinformenden Sinn so gewaltige Empfindungen, so entsetzliche Lei-

denschaften zu schildern, ohne eben zu verwirren und das Herz und den Kopf des Zuhörers chaotisch zu betäuben. Das ist es aber: die Wahrheit wird gleichmäßig verdeckt durch ein glattes, konventionelles äußeres Gewand, wie durch übermütigen und falschen Trotz auf ihren nicht selten sogar verkannten Wert. —

Will ich noch einmal in Kürze die von Halévy mit der Jüdin eingeschlagene Richtung bezeichnen, so sage ich, daß sie sich von den Kleinheiten, von dem zu frühzeitig in Stereotypen des neuern französischen Opernstils lossagte, ohne jedoch die durch seine Vorgänger neuerworbenen, charakteristischen Vorzüge desselben zu verschmähen. Nur so konnte es dem Komponisten gelingen, sich vor Ausschweifung und vor Verirrung in gänzliche Stillosigkeit zu bewahren: und daß Halévy dazu nicht durch bloßen Instinkt, sondern durch volles Bewußtsein geleitet, gelangte, ist eben so unverkennbar, als wichtig.

Dieser Stil ist aber nichts anderes, als die deutlichste und erfolgreichste Weise sein innerstes Wesen dem Charakter der Zeit, in der man lebt, gemäß auszusprechen: in dem Maße, in welchem der Künstler den Eindrücken seiner Epoche erliegt und sich ihnen unterordnet, wird der Stil allerdings an Selbständigkeit und Bedeutung verlieren; jemehr jener es aber versteht, seine innere eigentümliche Anschauung allgemeinverständlich darin auszusprechen, desto mehr wird der Stil veredelt und gehoben. Der Künstler, der sich seiner Anschauung vollkommen bewußt ist, ist der einzige, der sich mit Erfolg zum Meister des Stiles seiner Epoche aufwerfen kann: und nur der, welcher sich wiederum der Wichtigkeit des Stiles bewußt ist, kann es verstehen, seine innere Empfindung zur äußeren Anschauung zu bringen.

Zwei verderbliche Abwege von dem Fortschritt der Ausbildung einer musikalischen Epoche eröffnen sich daher vor unsren Augen: das gänzliche Verlassen des Stiles derselben und die Ausschweifung in Stillosigkeit, — oder: die Verflachung desselben zur Manier: — wo sich Beides zeigt, läßt sich mit voller Gewißheit der herannahende Untergang der Epoche annehmen. Beide Abwege sind fast ausschließlich von den jüngeren dramatischen Komponisten unserer Tage betreten worden, und besonders ist wohl die Schwächlichkeit, mit welcher die Meisten sich dem Abweg der Manier überlassen, als der Grund dafür anzuklagen, daß die von Halévy so glänzend und frisch belebte und erweiterte Dichtung des französischen Stiles fast gänzlich ohne Einfluß auf sie geblieben ist.

Dieser Umstand ist so auffallend und von so trauriger Wichtigkeit, daß ich die Erscheinung und die Ursachen derselben einer näheren und rücksichtslosen Besprechung um so nötiger halte, da trotz seiner Augenfälligkeit ich mich nicht entsinnen kann, ihn der gehörigen Beachtung unterworfen gesehen zu haben. Und doch, wer kann und wird leugnen, daß seit Aubers Blütezeit die von ihm so siegreich ausgegangene Richtung des französischen Geschmackes von Stufe zu Stufe verdorben und herabgewürdigt worden ist? Um den äußersten Grad von Versunkenheit und Verflachung sogleich zu bezeichnen, brauchen wir wohl nur auf die Miseren hinzudeuten, die heut zu Tage neben den glänzendsten Produktionen des französischen Genies das Repertoir der Opéra comique bilden. Kaum ist es denkbar, wie ein nationales Kunstinstitut, in welchem noch die Jüngsten unter uns der freudigen Geburt unübertrefflicher Meisterwerke zusahen, verdammt zu sein scheint, mit (wenigsten der Zahl nach), nur geringen Ausnahmen, von Monat zu Monat Erbärmlichkeiten zum Vorschein zu bringen, die selbst den entnervtesten Geschmack anwidern müssen.

Da ihr Hauptmerkmal völlige Stumpfheit und Erschlaffung ist, so ist man um so verwunderter zu sehen, daß sie bei weitem weniger von sich selbst überlebenden Meistern, als viel mehr von unsrer musikalischen Jugend herrühren, in der wir angewiesen sind, der Zukunft der französischen Musik entgegen zu sehen. Spreche man nicht von der Erschöpfung Aubers! Wahr ist es, daß dieser Meister auf der Grenzscheide seiner künstlerischen Laufbahn angelangt ist, von welcher aus die schaffende Kraft nicht mehr weiter zu dringen und sich zu erneuen fähig ist, — daß diese im Gegenteil nur darauf angewiesen sein kann, sich gleich zu bleiben, und den erworbenen Ruhm zu behaupten: wahr ist es, daß dieser Standpunkt der gefährlichste ist, weil er sich mehr zum Rückschritt als zum Fortschritt neigt: — muß man aber auch zugeben, daß die Einhegung in ein bestimmtes und feststehendes System der Produktion unausbleiblich zu großer Einseitigkeit und Beengtheit führt, so müssen wir jedoch auch freudig anerkennen, daß Keiner so wie dieser Meister es versteht, die von ihm selbst geschaffenen Formen mit Leben und leichter Anmut zu erfüllen, sie selbst aber mit so künstlerischer Sicherheit und feiner Vollendung zu ordnen und zu runden; und vor allen Dingen hält uns jeder Zeit eben die Rücksicht, daß Auber seine Formen sich selbst bildete, in der Achtung vor dem ungewöhnlichen Talente des Künstlers, daß wir gerade ihm es gern erlauben müssen, sich ausschließlich in der Weise auszusprechen, in der er mit vollem Rechte einheimisch ist. Müssen wir also auch weit davon entfernt sein, Auber selbst als den Verderber des von ihm selbst gebildeten musikalischen Geschmackes zu betrachten, so ist jedoch ebenfalls nicht zu leugnen, daß in der von ihm ausgegangenen Richtung des Stiles, wie ich sie oben bereits bezeichnete, der Grund zu dem Abwege zu finden ist, in welchem sich unsre jüngeren Komponisten so rettungslos verloren zu haben scheinen. Nichts wie

der äußere Mechanismus scheint von Aubers Produktionsweise diesen erkennbar und nacheiferungswert erschienen zu sein: — der Geist, die Grazie, die Frische ihres Meisters ging ihnen nicht auf. Aber, um des Himmels Willen, was sind jene Formen, wenn sie nicht durch diesen Gehalt erfüllt werden? Grauenhaft, ärmlich schrumpfen sie zusammen, werden kleiner als klein, nichtssagender als nichtssagend, und vollkommen untauglich je wieder zum Ausdruck geistiger Anschauungen zu dienen. — Es erfüllt in Wahrheit mit Grauen, wenn man diese unsägliche Schwäche, Armut, Schlaffheit und vorschnelle Abgelebtheit an diesen jüngeren und jüngsten Komponisten gewahrt, während man zu gleicher Zeit den älteren Künstler, von welchem unbewußt jenes Verderben ausging, mit verhältnismäßig auffallender Frische und Lebenskraft seine alte Bahn verfolgen und seinen gewonnenen Ruhm behaupten sieht. Wer gedenkt nicht mit Entsetzen des Komponisten des Postillons von Lonjumeau, der sich zu einer Zeit schnellen Glanz gewann, als Aubers Stillstand bereits eingetreten war, und der sich in spurlose Seichtigkeit verloren hat, als Auber sich noch die letzten Triumphe erficht? Und Adam war entschieden der einzige Nachfolger Aubers, der einiges Talent besaß: welche Existenz wird denjenigen, denen ihren Werken nach notwendig fast jede Spur von Talent abgesprochen werden muß?

Sind wir mit uns über die außerordentliche Schwäche dieser unglücklichen Zeitgenossen und Nachfolger (— oder wie wir sie sonst nennen wollen —) Aubers klar, und fassen wir ihre individuelle Unfähigkeit besonders ins Auge, so wird es uns allein, oder doch am leichtesten erklärlich, wie es gekommen ist, daß Halévys, mit der Jüdin so ruhmvoll und glänzend gebrochene Bahn, trotzdem sie mit dem lautesten und gehaltvollsten Beifall des Publikums begrüßt wurde, Keinen von ihnen zur Nachfolge gelockt hat. Die in Halévys

Richtung vorherrschend ausgesprochene Kraft, die konzentrierte Energie, die ihr zu Grunde liegt, und der mannigfaltige, strotzende Reichtum der ungebundenen, und dennoch künstlerisch geordneten Formen, in denen sie sich äußert, waren entschieden für das Pygmäen-Geschlecht, denen die Musik nur in der Gestalt von Drei-Achtel-Takt-Couplets und Quadrillenrhythmen aufgegangen zu sein scheint, zu erdrückend; — wenn sie in dem mutigen Einschlagen jener ihnen eröffneten Bahn ihr Heil nicht erkannten und versuchten, so ist daran der tiefe Grad von künstlerischer Demoralisation Schuld, in den sie mit dem Tage versanken, an welchem sie ihre Laufbahn begannen, — denn bei nur einiger ihnen innewohnenden Schwungkraft hätten sie mit Jubel Halévy folgen müssen. Jedoch die Autoren der „chaste Suzanne", der „Vendetta", des „comte de Carmagnola" usw. usw. konnten ihm nicht folgen.

Wenn einem hochherzigen Künstler an seinen persönlichen großen Erfolgen nicht mehr gelegen ist, als an seinem heilsamen Einflusse auf die Richtung seiner künstlerischen Zeitgenossen, so müßte es betrübend für Halévy sein, zu sehen, wie gering dieser Einfluß in seiner nächsten Umgebung war, wenn wir ihn nicht mit einer Hinweisung auf Deutschland trösten könnten. Die Deutschen, die das Feld ihrer Oper gern und willig den Ausländern überlassen, hatten sich darin gefallen, Rossinis üppige Musik bis auf das letzte Teilchen ihres wahrhaften oder bestreitbaren Wertes zu würdigen; sie waren unwiderstehlich durch die hinreißenden Reize der Stummen von Portici enthusiasmiert worden, und erlaubten ihren Theatersängern und Opernorchestern ausschließlich französische, wie früher italienische Musik aufzuführen: keinem deutschen Musiker ist es jedoch je eingefallen, sich jene Musik zum Modell zu nehmen und in der Manier Aubers oder Rossinis zu schreiben. Frei-

mütig und vorurteilslos begrüßten sie das ihnen Fremde, und erfreuten sich dessen als solchem mit ungeheuchelter Anerkennungslust: dieses Fremde galt ihnen aber eben als Fremdes, und räumten sie ihm auch gastlich ihre Theater ein, so blieb es jedoch ihrer Weise zu Denken, zu Empfinden, zu Produzieren in Wahrheit vollkommen fremd: Aubers Musik konnte, eben des in ihr so laut sich aussprechenden Französisch-Nationalen wegen, den Deutschen wohl enthusiastische Bewunderung ihres Wertes, niemals aber jene innerliche Sympathie erwecken, mit welcher man einer Erscheinung unbedingten Einfluß auf sich und seine Gefühlsrichtung einräumt. So ist der auffallende Umstand zu erklären, daß die deutschen Theater sich fast ausschließlich nur mit französischer Musik beschäftigen, ohne daß ein deutscher Musiker die Lust oder die Absicht kund getan hätte, sich den Stil und die glücklichen Eigentümlichkeiten dieser Musik zu eigen zu machen, trotzdem er leicht hätte verführt werden können zu glauben, es würde ihm auf diese Art am Leichtesten gelingen, dem modernen Geschmack des Publikums zu entsprechen.

Einen bei weitem tieferen Eindruck brachte dagegen Halévys Jüdin hervor: dieses Werk bewährte in Deutschland nicht nur seine hinreißende, erschütternde Gewalt, sondern sie erweckte auch jenen Punkt tiefer, innerlicher Sympathie, der, wo er in Wahrheit angeregt wird, auf nahe Verwandtschaft schließen läßt. Mit freudiger Überraschung und zu seiner wahrhaften Erbauung erkannte der Deutsche in dieser Schöpfung, welche auf der einen Seite dennoch aller Vorzüge der französischen Schule teilhaftig ist, die deutlichsten und schönsten Spuren Beethovenschen Geistes, gleichsam der Quintessenz der deutschen Schule: hätte sich aber auch dieser Verwandtschaftsgrad nicht sogleich zu erkennen gegeben, so wäre doch schon der vielseitigere universelle Stil Halévys, wie ich ihn oben charakterisierte, im Stande gewesen, dem deutschen

Musiker dies Werk als höchst wichtig erscheinen zu lassen, denn jene, ebenfalls bereits bezeichneten, nicht selten glänzenden, immer aber beengenden, speziellen Eigentümlichkeiten des national-französischen Stiles Aubers, waren es, die ihn von Nachahmung abstießen und zurückschreckten, seine innewohnende, ursprüngliche Richtung mit der fremden zu verschmelzen. Diese größere Freiheit des Stiles, sowie das tiefe, kräftige Gefühl, welches sich durch ihn aussprach, räumte Halévys Musik einen großen und bedeutungsvollen Einfluß auf die Deutschen ein: sie hat ihnen durch Sympathie den Weg gewiesen, auf welchem dem deutschen Komponisten es möglich werden wird, sich mit Erfolg wiederum auf das fast gänzlich aufgegebene Terrain der dramatischen Musik zu werfen, ohne die eigentümliche, deutsche Gefühlsrichtung durch äußere Nachahmung einer fremden, kleinlichen Manier zu beleidigen und zu verwischen. Nichts kommt in Deutschland übereilt zur Reife, und die Mode hat im Ganzen dort nur wenig Einfluß auf die Produktionen der Kunst: deutlich läßt sich aber in dieser und jener Erscheinung wahrnehmen, daß sich für Deutschland eine neue Epoche der dramatischen Musik ankündigt; wie viel zur Förderung derselben Halévys Einfluß beigetragen haben wird, soll zu seiner Zeit klar ausgesprochen werden; für jetzt deute ich nur noch an, daß dieser jedenfalls bedeutender sein wird, als der von den modernen Koryphäen der echt deutschen Kunst selbst ausgehende. Der bedeutendste dieser Koryphäen ist jedenfalls Mendelsohn-Bartholdy; an ihm stellt sich die ursprünglichste deutsche Richtung am charakteristischsten heraus; das geistige, fantasievolle, innerliche Leben, welches sich in seinen fein detaillierten Instrumental-Kompositionen ausspricht, sowie die poetische, leidenschaftslose Neigung zur Frömmigkeit, die seine Kirchenkompositionen durchdringt, liegen dem deutschen Gefühle am nächsten, sind aber durchaus unfähig, oder zum Mindesten unzu-

reichend, zur Auffassung und Produktion dramatischer Musik zu begeistern. Der Opernkomponist bedarf tiefer und energischer Leidenschaft, und es muß ihm die Gabe verliehen sein, diese in großen und starken Strichen zeichnen zu können: beides liegt jedoch durchaus nicht in der Natur Mendelsohn-Bartholdys, und darin findet sich (unter andrem) der Grund, weshalb ein Versuch dieses ausgezeichneten Künstlers in dramatischer Musik verunglückte, und er sich seitdem von diesem Genre gänzlich entfernt gehalten hat: auch müßten die aufrichtigsten Bewunderer dieses in seiner Art so großen Talentes mit Sicherheit einer Fehlgeburt entgegensehen, falls er sich bestimmt fühlen sollte, seine Kräfte von Neuem einer dramatischen Arbeit zu widmen.

Von dieser Seite her dürfte also eine einflußreiche Belebung der sich in Deutschland vorbereitenden Epoche dramatischer Musik unmöglich zu erwarten sein: von bei weitem größerer und entscheidenderer Wichtigkeit bleibt der Einfluß, der durch Halévy, zwar von außen, doch aus innig verwandter Quelle kam; und wer die Gediegenheit und Würde der deutschen Musik vollkommen zu würdigen versteht, wird diesen belebenden Einfluß auf einen der wichtigsten Genre derselben Halévy gewiß nicht zum kleinsten Ruhme anrechnen.

Wer diese schönen und vielsagenden Erfolge der Halévyschen Musik wahrnimmt, wird gewiß aufrichtig zu beklagen haben, daß unsere jüngeren französischen Komponisten sich nicht ermannen konnten, in die Fußtapfen des Schöpfers der Jüdin zu treten. Diese sind, wie gesagt, in der, bei ihnen zu einem System von Floskeln herabgesunkenen Manier Aubers stehen geblieben, und — was das Schlimmste ist! — da es ihnen an der geistigen Elastizität gebrach, mit der es noch heute Auber versteht, seinen Formen Leben und Frische einzuhauchen, so haben sie sich mit wahrer Feigheit dem modischen

italienischen Einflusse unterworfen. Ich nenne diese Unterwerfung feig, weil sie die verächtlichste Schwäche verrät: schwach und verächtlich ist es aber, wenn man das einheimische Bessere aufgibt, um das fremde Schlechtere aufzunehmen, und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil es leichter und bequemer ist flüchtige Gunstbezeugungen einer unverständigen Masse dadurch zu erwerben.

Während italienische Maëstri, um es wagen zu können vor dem Pariser Publikum aufzutreten, es sich ernstlich angelegen sein lassen, sich die großen Vorzüge der französischen Schule anzueignen; während sie (wie Donizetti es vor Kurzem zu seiner größten Ehre in der Favorite bewies —) mit Fleiß und Sorgsamkeit auf eine, von dieser Schule verlangte, feinere und edlere Ausführung der Formen, auf eine sichere Zeichnung der Charaktere, vor allem aber auf Unterdrückung jener trivialen, monotonen und tausendmal abgenutzten Beigaben und stehenden Hilfsmittel, an denen die heutige italienische Kompositionsmanier einen so „ärmlichen" Überfluß hat, bedacht sind, — während dem sage ich — diese Maëstri aus Respekt für diesen Schauplatz sich zu erkräftigen und zu erheben beflissen sind, ziehen die Jünger dieser so respektierten Schule es vor, sich zum Austausch alles das zu eigen zu machen, was jene schamvoll von sich werfen. Handelt es sich bloß darum ein Publikum durch die Kehle dieses Sängers oder jener Sängerin, gleich was sie singen mögen, sondern nur dadurch wie sie es singen, zu amüsieren, so möchten jene Leutchen gar nicht übel daran tun, auf die bequemste Manier von der Welt, — d. i. auf die italienische Manier — für die Befriedigung so armseliger Ansprüche auf Unterhaltung zu sorgen, wenngleich dabei immer eine Hauptaufgabe des wahren Künstlers, jene Unterhaltung zu veredeln, unberücksichtigt bliebe. — Deutlich stellt es sich aber heraus, daß wir dem Publikum der beiden

französischen Opern in Paris schmähliches Unrecht zufügen würden, wenn wir ihm nicht einen anspruchsvolleren Geschmack zuschreiben wollten: der richtige Takt des Publikums der großen Oper ist weltbekannt, und die Masse, die in unsren Tagen den Vorstellungen von „Richard Löwenherz" in der Opéra comique zuströmte, würde uns empfindlich Lügen strafen, wollten wir eine so unbedingte Anklage behaupten. — Freilich gibt es Leute, und Leute von Geschmack, Leute von Geist, welche sich nicht beruhigen können und sich stolz darauf tun zu erklären, — Rossini sei das größte musikalische Genie. Ach! wohl trifft so manches zusammen, was zu der Meinung bringen muß, Rossini sei ein Genie, besonders wenn man den unsäglichen Einfluß, den er auf unsre ganze Zeit ausübt, im Anschlag bringt: lieber sollten wir aber uns dies verschweigen, zum Mindesten nicht mit der Anpreisung dieses Genies uns brüsten! — Es gibt der Genien gute und böse: beide stammen aus dem Urquell alles Göttlichen und Lebenverbreitenden, aber ihre Sendungen sind nicht gleich: — Tugend und Sünde sind gleich notwendig, um diese Welt in ewig wechselwirkender Regung zu erhalten, und ich könnte und würde euch darüber eine alte Sage erzählen, wenn ich ihrer außerordentlich dramatischen Tendenz wegen sie nicht zu einem Operntexte bestimmt hätte, um den ich leicht kommen könnte, wollte ich meine Sage hier allen librettodurstigen Theaterdirektoren und Opernkomponisten ohne alle Umstände erzählen.

Wie bewunderns- und liebenswürdig war Rossini, so lange er ein großes Talent war! Seitdem er und die Leute entdeckten, daß er eigentlich ein großes Genie sei, wurde er arrogant und grob, und sprach von Juden, die ihn durch ihren Sabbat von der großen Oper zu Paris vertrieben hätten. Und doch sollte er diesen Juden nicht so zürnen, sondern bedenken, daß sie ihn durch ihren Sabbat zur Reue

und Buße gebracht haben, und religiöse Gefühle und Übungen sind jedenfalls geeignete Wege zur Rückkehr zum ewigen Heil nach einer nicht ganz sündenlosen Jugend, zumal wenn sie nebenbei so artige Stabat Mater abwerfen, wie deren eines gegenwärtig zur Erbauung der in religiöser Inbrunst schmachtenden Dilettanten der italienischen Oper von den hinreißendsten Sängern der Welt vorgetragen wird. Es ist um die Religion ein schönes Ding, — mitunter bringt sie auch etwas ein! —

Ich habe nicht das Recht, über ein Genie wie Rossini etwas zu sagen: zur Ehre der französischen Musik kann ich jedoch nicht umhin, meine größte Verwunderung über die Wahrnehmung allen Mangels an Patriotismus bei denjenigen auszudrücken, die, wenn sie endlich der Kürze wegen mit einem Schlage Rossini in den Olymp erheben wollen, sich auf seinen übermenschlichen Reichtum an Melodien berufen. Ich weiß nicht gleich, wie viel Melodien es in Rossinis Opern gibt, auch ist dies im Einzelnen oft schwer anzugeben, da sich mitunter vor lauter herrlichen Verzierungen nicht deutlich ersehen läßt, ob z. B. acht Takte sechszehn Melodien oder gar keine enthält; — aber in allem Ernste ruf' ich euch zu: kennt ihr Aubers Stumme von Portici nicht? — Gehet hin und hört heute il Turco in Italia und morgen die erste beste Oper Aubers, welche ihr wollt, und saget dann, daß euer Landsmann, des großen Vorzuges des **Charakters** seiner Melodien noch ungedacht, zum mindesten nicht eben so reich, als euer gepriesener „Schwan von Pesaro" sei!

Jedoch, zurück zum Publikum, zum Publikum der beiden französischen Opern der Hauptstadt. Ich glaube mit Recht behaupten zu können, daß dieses Publikum das unbefangenste in der Welt sei, jedoch mit billiger Vorliebe für das Bessere. Als solches kann es sich wohl leutselig und nachsichtig gegen die traurigen Mani-

festationen der gänzlich versunkenen Richtung unserer jungen Opernkomponisten zeigen, nirgends aber finden wir bestätigt, daß es diese Richtung durch wahren Beifall ermuntere oder verzeichne. Desto unbegreiflicher würde die unermannbare Schwäche dieser Leute erscheinen, und um so trüber würde es mit der Aussicht auf die musikalische Zukunft Frankreichs stehen, wenn wir annehmen müßten, daß wir durch die Affichen der Opernzettel wirklich mit den Namen der einzigen Künstler bekannt gemacht würden, denen von der Vorsehung die Fortpflanzung des Ruhmes der französischen Schule aufgegeben sei. Mit Recht müssen wir aber annehmen, daß wir auf jenen Affichen nur eine traurige Elite durch sonderbare Umstände Berufener und an das Tageslicht gezogener Kunst-Aspiranten zu erkennen haben, und daß der eigentliche Kern in der großen Hauptstadt und in dem noch größeren Frankreich unbeachtet vielleicht mit Qual und Not, Kummer und Hunger bis jetzt noch vergebens ringt, um mit Erfolg an die Türen jener großen Kunst-Handelshäuser zu klopfen. Diese Türen werden und müssen sich aber öffnen, und möge dann jedem, dem es Ernst ist um die hohe, wahre dramatische Kunst Halévy ein unverrücktes Vorbild sein!*)

Gerade in der Königin von Cypern hat sich die neue Art Halévys am deutlichsten und erfolgreichsten offenbart. Zu Beginn dieses Artikels ergriff ich die Gelegenheit, die Bedingungen darzulegen, denen meiner Ansicht nach die Entstehung einer guten Oper unterworfen ist, indem ich die Hindernisse aufzählte, die sich ihrer gleichzeitigen Erfüllung durch Dichter und Komponisten entgegenstellen. Wenn diese Bedingungen sich aber erfüllen, so ist das für die Kunstwelt ein hochbedeutsames Ereignis. Nun, hier stimmt alles aufs Glücklichste überein, um ein Werk zu schaffen, das selbst in den Augen der strengsten Kritik

*) Hier endet das Wagnersche deutsche Originalmanuskript.

durch all die Eigenschaften hervorragt, die, wie wir zu zeigen versucht haben, eine gute Oper bedingen.

Wir wollen das Textbuch der „Königin von Cypern“ nicht eingehend betrachten, aber um den Wert der Partitur richtig schätzen und genau charakterisieren zu können, müssen wir uns zuvor klar werden, was an dem Gedicht ihm in den Augen des Komponisten Bedeutung verleihen mußte. Vor allem muß ich hervorheben, daß der Dichter aufs Glücklichste den Grundelementen seiner Handlung Farbe zu geben wußte, wie sie der Musiker sich nur wünschen konnte. Wenn ich den dichterischen Gehalt des Buches richtig erfaßt habe, so stützt sich das Drama auf einen Konflikt zwischen menschlichen Leidenschaften und der Natur. Vor allem frappiert uns der Kontrast zwischen dem Venetianischen Egoisten mit seinem furchtbaren Rat der Zehn und der lieblichen Insel, die das Altertum der Venus geweiht hatte. Aus der traurigen, dumpfen Stadt sind wir in die entzückenden Wälder Cyperns versetzt. Aber kaum haben wir, befreit von der auf uns lastenden Angst, eine milde, wollüstige Luft geschlürft, da stehen wir von neuem in dem Abgesandten des Rats der Zehn, diesem kaltherzigen, grausamen Mörder, erschreckt dem vernichtenden Prinzip gegenüber. In diesem schwankenden Konflikt siegt die edle Natur des Menschen, die ihren beiden Leitsternen hienieden vertraut: der L i e b e und dem G l a u b e n, mutig gegen das höllische Genie kämpft und schließlich, obwohl sie vernichtet wird, doch Sieger bleibt. So deuten wir die herrliche Gestalt Lusignans.

Welch prächtiges und poetisches Sujet! Mit welchem Enthusiasmus mußte es die Seele eines Komponisten entflammen, der, wie Halévy, eine so hohe Anschauung von der Würde seiner Kunst hegt!

Wir wollen nun sehen, durch welche Mittel es ihm gelang, uns diese Begeisterung mitzuteilen.

Die Oper Halévys besteht ihrem Äußeren nach aus zwei Teilen, die durch den Ort der Handlung bestimmt sind. Der charakteristische Unterschied des Schauplatzes der Handlung ist in diesem Drama, wo er sowohl dieser selbst wie den Formen, in denen sie sich abspielt, eine besondere Note aufdrückt, von größter Bedeutung. Wenn man nur wenig den Halévyschen Akzenten sein Ohr leiht, so versteht man, wie durch Töne die Verschiedenheit des Ortes zum Ausdruck gebracht werden kann: hierin hat er sogar den Dichter übertroffen.

Der Vorhang geht auf. Wir sind in Venedig inmitten von Palästen und Kanälen: weder Bäume noch grünende Felder zeigen sich unseren Blicken, ja nicht einmal unseren Gedanken. Und doch eine Blume sprießt hier: die Liebe Gérards und Catarinas. Frisch und rein wie der Abendwind gleitet zu uns der innige frohe Gesang, mit dem Gérard von fern der harrenden Geliebten sich ankündigt. Es liegt darin ein Hauch zärtlichen und naiven Begehrens und zugleich eine mutige Entschlossenheit, die uns mit dem Charakter des Jünglings vertraut machen. Um von vornherein unsere Sympathien für die beiden Liebenden zu gewinnen, hat der Komponist allen Reiz seiner Kunst diesem Duett verliehen, in welchem diese die sie berauschenden Gefühle enthüllen. Der düstere Tag selbst, gegen den sich diese beiden Gestalten leuchtend abheben, erscheint trotz dieser glücküberströmenden Gesänge wie dunkles Gewölk und teilt ihnen einen eigenartigen melancholischen Reiz mit. Nichts kommt an Adel und Grazie der prächtigen Melodie des letzten Teiles in diesem Zwiegesang gleich. Die Anlage und Idee dieses Themas würden an sich genügen, um das zu beweisen, was ich oben über die dramatische Melodie und ihr Verständnis durch Halévy gesagt habe. Mit ihrer graziösen Weichheit ist diese Melodie, obwohl sie völlig klar und ohne weiteres verständlich ist, frei von jeder Manier, von all diesen Caesuren,

denen diejenigen unserer zeitgenössischen Autoren, die nach Popularität um jeden Preis streben, diese Art von Motiven zu unterwerfen pflegen; ihrem Wesen nach kann man ihr keinerlei Ursprung zusprechen, weder einen französischen noch einen italienischen, noch irgend einen anderen. Sie ist unabhängig, frei; sie ist dramatisch im wahren Sinne des Wortes.

Diese anmutige Liebesszene, die so zarte Regungen auslöst, ist in gewissen Sinne geweiht durch das folgende Trio zwischen den vorigen Personen und dem Vater Catarinas. Man könnte sagen, daß beide, Dichter und Komponist, uns vergessen machen wollten, daß wir in Venedig sind, indem sie uns in glühenden Farben ein Glück malen, das man nicht häufig in den Palästen der hartherzigen und hochmütigen Aristokratie Venedigs antreffen dürfte. Das Gebet „O vous, divine Providence!“ ist eine Dankeshymne, die aus den Herzen glücklicher Sterblicher gen Himmel steigt. Das Erscheinen des Moncenigo offenbart uns die Absicht des Dichters: er könnte keinen gewaltigeren Effekt hervorbringen, als indem er den Verkünder des Unglücks gerade in dem Augenblick erscheinen läßt, wo sich unsere Herzen der Ruhe hingeben, in die sie die vorhergehenden Szenen versetzt haben. Der Komponist hat das Verdienst, diesen Effekt durch sehr einfache Mittel, ohne alles Bizarre und jede Affektiertheit wiedergegeben zu haben. Diese ganze Szene ist von Meisterhand, ebenso wie die folgende zwischen Mocenigo und Andreas. Hier bot sich eine große Schwierigkeit. Denn es handelte sich nicht darum, die ungestüme Energie der Leidenschaften zum Ausdruck zu bringen; die Reserve, die kalte und berechnete Ruhe des Ehrgeizes mußte geschildert werden. Das Unheimliche und Furchtbare in Moncenigo, der die Brandfackel in das Haus des Glückes wirft, in diesem unbarmherzigen Repräsentanten einer mächtigen Körperschaft, konnte nicht glücklicher charakterisiert werden, als es in

dieser Szene geschah. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: die Einfachheit der Mittel, die der Komponist anwendete, oder den sicheren Takt, der ihn bestimmte, so einfache Mittel zu wählen. Daß der Autor vorsätzlich so verfuhr, beweist die sehr beschränkte Anwendung des Orchesters: er hat klug auf alle Wirkungen einer lärmenden Instrumentation verzichtet, die er indeß mit unbestreitbarer Meisterschaft handhabt. Nur durch diese Mäßigung konnte er in der Tat dazu gelangen, dieser Situation den dramatischen Ausdruck zu wahren. Die Stelle, wo das Orchester so glücklich die trübe und hinterlistige Politik des Rats der Zehn kennzeichnet, die sich auch in leichten Anklängen an verschiedenen Punkten der Partitur wiederholt, macht sich besonders durch eine gewisse Leere in der Harmonie bemerkbar, mit welcher der so erregte, hinreißende Gesang Andreas': „Eh quoi! vouloir qu'ainsi je brise" einen guten Kontrast bildet und das charakteristische Gemälde dieser Szene ergänzt.

Das Finale des ersten Aktes, indem sich alle Leidenschaften mit Sturmesgewalt entladen, ist eine der Meisterstellen, an denen sich das Talent Halévys in seiner ganzen Wucht entfaltet. Die grandiose Energie, mit welcher der Komponist heftige Seelenregungen zu schildern pflegt, konzentriet sich hier in einer prachtvollen Baßarie: in den ersten Noten kommt der Zorn der Parteigänger Gérards mit Kraft und Kühnheit zum Ausdruck; dann beschleunigt sich der Rhythmus mehr und mehr und malt wundervoll die allmähliche Steigerung der Leidenschaft. In rein musikalischer Hinsicht bietet das Finale überdies eine Menge neuer Züge.

Der Beginn des zweiten Aktes, der uns die romantische Seite Venedigs zeigt, ist eine der originellsten Schöpfungen, die überhaupt der Feder Halévys entflossen sind. Die musikalische Introduktion mit dem unaufhörlichen und monotonen piccicato der Violoncelli und die träumerischen

Akkorde der Blasinstrumente bilden mit dem Chor der Gondoliers ein Ensemble, das uns durch unwiderstehlichen Reiz berückt. Der Chor der Gondoliers ist ein Gesangstück, das der Natur abgelauscht ist: es herrscht darin eine grandiose und zugleich naive Einfachheit von bezaubernder Wirkung. Was sind all diese Barcarolen, die mit ihren modernen Rhythmen und ihrer pikanten Harmonie unsere Opern, sofern sich ihr Schauplatz in Italien befindet, überschwemmen, gegenüber diesem naturgetreuen Stück, in dem zum ersten Male der urwüchsige Charakter der starken Kinder der Chioggia, die als Ruderer auf den Kanälen Venedigs ihr Brot verdienen, sich lebenswahr enthüllt?

Die folgende Szene ist reich an dramatischem Leben. Das Schwelgen in Melancholie, in das sich Catarinas Schmerz gelöst hat, ist mit ergreifender Charme in dem Adagio wiedergegeben; der Gesang atmet eine Innigkeit, die in uns eine wohltuende Ruhe bewirkt. Dann erwacht ihr Schmerz aufs Neue: Catarina fleht zum Himmel um Trost. Als sie aber die Zeilen von des Geliebten Hand findet, schöpft ihr Herz neue Hoffnung; ihre Freude, ihre Dankbarkeit, die hastige Unruhe, mit der Catarina ihren Geliebten erwartet, konnte nicht wahrheitsgetreuer und energievoller wiedergegeben werden. Der Autor scheint uns besonders glücklich gewesen zu sein mit der Wahl des Allegrohauptmotivs.

Das Erscheinen Mocenigos, dieses Dämons, der immer und überall das Glück der beiden Liebenden stören muß, ruft natürlich hier größte Wirkung hervor. Seine furchtbaren Worte sind treffend charakterisiert durch die Begleitung der Bratsche und des Violoncells. Die Ankunft Moncenigos bereitet die folgende Szene zwischen Gérard und Catarina vor, eine der bemerkenswertesten auf der Bühne überhaupt. Ich möchte besonders die entzückende Anmut der Auftrittsarie Gérards: „Arbitre de ma vie“ hervorheben und das Motiv, in dem Catarina,

als ihr Gérard erklärt hat, daß er sie nicht mehr liebe, ihren Schmerz aushaucht, ist zwar gewaltsam zurückgehalten, aber dadurch nur um so wirksamer; der Komponist legt der Unglücklichen so weiche und tiefergreifende Töne in den Mund, daß sie einem das Herz zerreißen und mehr Eindruck machen, als Disharmonieen und Schreie.

Welch wunderbare Veränderung sehen wir zu Beginn des dritten Aktes sich vollziehen! Hier ist es, wo die Verwandlung des Schauplatzes vor sich geht, von der ich oben sprach, und der ich eine so große Bedeutung beilegte. Ein Hauch neuer Inspiration belebt von diesem Augenblicke an die Musik; was sie jetzt malt, ist die Schönheit, das Glück, die Natur in ihrem üppigen Reichtum: der Kontrast gegen den ersten Akt ist ein vollkommener. Der Freudechor der cypriotischen Herren „Buvons à Chypre" versetzt uns mit einem Schlage in eine neue Sphäre. Dieser Chor ist überreich an melodischen Vibrationen, von Anfang bis Ende überströmend von sorgloser Freude und Lustigkeit. Der Gesang der Venetier entbehrt auch nicht des Reizes, aber er atmet gleichzeitig gehässigen Spott und Stolz. Die so gegensätzlichen Charaktere der Venetier und Cyprioten sind trefflich gekennzeichnet in dem, was folgt, und die Frivolität, die beiden gemeinsam ist, kommt in dem Spielerchor scharf zum Ausdruck. Die Couplets Mocenigos: „Tout n'est dans ce bas monde" sind von unvergleichlicher Schönheit und fügen sich dem Ensemble ohne Ziererei und ohne den Rhythmus zu stören, ein. Nichts ist trivial oder gemein: der Ausdruck graziöser Leichtigkeit, der keineswegs das Vornehme ausschließt, macht diese Couplets zu Musterbeispielen dieser Gattung. Die Sinnlichkeit, die zügellose Spielwut, die die Grundstimmung dieses Bildes ausmachen, erreichen ihren Höhepunkt in dem Tanzchor. Man sieht, daß der Komponist sich hier selbst übertreffen wollte, indem er alles an Melodienreichtum aufbot, was ihm sein Talent ermöglichte: die wahnsinnige

Orgie könnte nicht mit berauschenderen Farben geschildert werden. Nach einem sehr stark kontrastierenden Übergang folgt das große Schlußduett zwischen Lusignan und Gérard. Welcher Unterschied nach allen Gesichtspunkten hin zwischen diesem Stück und dem Vorhergegangenen! Ritterliche Begeisterung und männliche Noblesse kommen an dieser Stelle, die zu den bedeutendsten der Partitur gehört, zum Ausdruck; denn an diesem Punkte zeigt sich die tiefe Tragik und nimmt eine entscheidende Wendung. Die pathetische Romanze: „Triste, exilé sur la terre étrangère", die sich so gut den Stimmitteln der Sänger anpaßt, ist eine kostbare Perle in dem Schatze dieser Partitur. Alles was das Gefühl an Tiefe, ritterlichem Mut, an Männlichkeit und Begeisterung besitzt, ist hier in ein und derselben Melodie ausgedrückt mit einer unvergleichlichen Kunst, deren Einfachheit der Mittel noch das Verdienst erhöht. Im allgemeinen kann man Halévy nicht genug loben wegen der Festigkeit mit der er allen Versuchungen widersteht, wohlfeilen Applaus einzuheimsen, indem er sich, wie es so viele seiner Kollegen tun, blindlings dem Talent seiner Sänger anvertraut. Im Gegenteil, er hält darauf, daß die Virtuosen, sogar die berühmtesten, sich den hohen Inspirationen seiner Muse unterwerfen. Das erreicht er durch die Einfachheit und Wahrhaftigkeit, die er der dramatischen Melodie einzuhauchen weiß. Im vierten Akt entfaltet sich Prunk, eine außerordentliche Pracht vor unseren Augen. Wir haben bei der Jüdin gesehen, daß Halévy sich sehr bemüht, dem theatralischen Pomp eine vernünftige und charakteristische Bedeutung zu verleihen; indes bei der Königin von Cypern geht er anders vor. Der szenische Pomp empfängt bei der ersteren durch die musikalische Begleitung eine Färbung von mittelalterlichem religiösem Fanatismus; in der Königin von Cypern dagegen spiegelt sie das freudige Entzücken eines Volkes wieder, das in der jungen Königin ein Unterpfand des Frie-

dens und Glückes zu begrüßen glaubt. Der Anblick des Meeres, die südliche Pracht der Landschaft, alles trägt dazu bei, den Glanz des Festes zu erhöhen. In diesem Sinne, scheint mir, muß man den Gesang der Matrosen bei der Landung des Schiffes verstehen. Aber es ist vor allem das Gebet: „Divine Providence“, das dem Bild einen individuellen Charakter aufdrückt. Dieses Gebet ist ein Stück von unschätzbarem Wert: schon bei den ersten Takten, die der Tenor singt, wird man unwillkürlich an die frommen Prozessionen erinnert, die man zuweilen durch das Land mit Kreuz und Banner ziehen sieht. Die Heiterkeit, die sich in diesem Stück mit der religiösen Inbrunst eint, bildet einen frappanten Kontrast zu den von den Mönchen und Prälaten bei der Prozession des Konstanzer Konzils gesungenen düsteren Weisen.

Gérards Arie nach den Zeremonien ist von mächtiger Wirkung. Jeder Takt ist von dramatischem Ausdruck erfüllt und ruft tiefste Bewegung hervor. Die verschiedenen Gefühle, die sein Herz bestürmen, sind vollendet wiedergegeben; Melodie herrscht in dem ganzen Stück. Eines der glücklichsten Motive ist das des letzten Allegro: „Sur le bord de l'abîme“; es war leicht, die melodische Färbung dieser Stelle wegen der äußersten Erregung, die sich hier offenbart, zu verfehlen. Der Komponist verdient umso mehr Bewunderung, weil er den Gesang mit echter Leidenschaft in Übereinstimmung gebracht hat. Der schnelle und energische Verlauf des Finales, die Kunst, mit der die verschiedensten Gefühle sich in dem Hauptmotiv vereinen, beweisen von neuem die Meisterschaft, mit der Halévy Ensemblesätze zu behandeln versteht. —

Was soll ich schließlich vom fünften Akte sagen, in dem sich der Dichter wie der Musiker geeinigt zu haben scheinen, die wunderbarsten Wirkungen ihrer Kunst zu erreichen. Man könnte kein ergreifenderes, kein im guten Sinne pathetischeres Bild finden. Die Arie Catarinas

am Totenbette des Königs, die Worte, die sie an ihren Gemahl richtet, entströmen dem tiefsten Innern ihres Herzens; kein Wort könnte diesen wahren und erschütternden Schmerz schildern. Das Duett zwischen Gérard und Catarina beginnt mit einer vorzüglichen Einleitung und hält sich durchweg auf der gleichen Höhe. Das Hauptmotiv: „Malgré la foi suprême“ ist von wahrhaftigstem Ausdruck und seine Steigerung ist stark herausgearbeitet und wird stets größte Wirkung hervorrufen.

Doch das erhabenste Stück der Partitur ist das Quartett: „En cet instant suprême”. Hier zeigt sich das Talent Halévys mehr als irgendwo anders in seiner ganzen Eigenart; das Grandiose eint sich mit dem Furchtbaren, und eine geradezu elegische Melancholie liegt wie ein Trauerschleier über dieser feierlichen Szene, die überdies mit der Klarheit und Einfachheit aufgebaut ist, die großen Meistern eigen.

Wenn wir nun einen letzten Blick auf das ganze Werk „Die Königin von Cypern“ werfen, wenn wir sorgfältig die springendsten und charakteristischsten Punkte prüfen, so finden wir zunächst, daß der Autor auf dem Weg, den er mit der Jüdin gebahnt hat, weiterschreitet, da er mehr und mehr dazu gelangt, seine Mittel zu vereinfachen. Diese Tendenz, die sich hier bei einem mit außerordentlichen Anlagen begabten Komponisten offenbart, die ihn aber dazu hätten führen können, die Wirksamkeit der gebräuchlichen Mittel anzuzweifeln, ist von großer Bedeutung; sie beweist von neuem, daß nur diejenigen diese Mittel für ungenügend erklären, die schlechten Gebrauch davon machen, daß der Künstler seinen Reichtum in der schöpferischen Kraft seiner Seele suchen muß. Es ist in der Tat hübsch zu sehen, wie es Halévy, der wie leicht zu bemerken seine Mittel absichtlich einschränkt, gelungen ist, eine so große Mannigfaltigkeit von Wirkungen zu erzielen, ohne daß er es darauf absah, dadurch seine Intentionen

klarer und verständlicher zu machen. Im übrigen haben die Vorgänger, auf die sich Halévy stützt, und ihr unbestreitbarer Einfluß auf die zeitgenössische Kunst, zu große Bedeutung, als daß wir uns nur so beiläufig damit beschäftigen dürften. Wir behalten es uns vor, ein anderes Mal auf dieses Thema zurückzukommen und es mit aller gebührenden Aufmerksamkeit zu behandeln.

Die Bergwerke zu Falun.

Entwurf zu einer Oper in drei Akten.

Während der Arbeit und nach Beendigung des „Fliegenden Holländer“ beschäftigten Wagner drei verschiedene Stoffe: „Die Bergwerke zu Falun“, das historische Drama „Die Sarazenin“ und die „Tannhäuser“-Sage. Hiervon ist der erste nicht über eine Textskizze hinausgekommen. Wagner kannte die Bergmannssage, wie die Personennamen erkennen lassen, durch E. T. A. Hoffmann, der sie in seine „Serapionsbrüder“ (1819) aufgenommen hatte. Merkwürdig bleibt nur, daß der Wagnersche Entwurf den eigentlichen Kern der Sage: die Auffindung der Leiche des verschütteten Bergmanns und ihr Erkennen durch Ulla unbenutzt läßt und mit dem Einsturz des Faluner Schachtes abschließt. Das Ende ist dadurch ein nicht ganz befriedigendes; vielleicht liegt darin auch der Grund, daß das Werk Skizze blieb. Derselbe Stoff wurde übrigens später durch Fr. von Holstein zu einer Oper „Der Haideschacht“ verwertet.



P e r s o n e n:

Pehrson, Altermann und Besitzer einer Bergfrälse.
Ulla, seine Tochter.
Elis, Bergknappe.
Joens, Seemann.
Torbern.

E r s t e r A k t.

Der Schauplatz ist Falun, vor dem Hause P e h r s o n s. Der Hintergrund stellt die große Tagesöffnung zu Falun dar. Man hört ein Bergmannsglöckchen in abgemessenen, kurzen Pausen. Es ist am Beschluß eines Berggerichtstags (Bergsting), dem P e h r s o n als Obermann vorgesessen. Bergleute sind vor dem Hause versammelt; sie haben den üblichen Umzug gehalten und sind gekommen, um P e h r s o n zum Gedeihen des von ihm so umsichtig und glücklich geleiteten Bergbaus Glück zu wünschen. — Pehrson tritt unter sie und dankt ihnen; U l l a besorgt zu essen und zu trinken und heißt alle freundlich willkommen. — Sie vermißt E l i s. P e h r s o n ist verwundert, das Glöckchen immer noch läuten zu hören, da doch für den heutigen Festtag schon längst Feierabend gemacht sei. „Wer ist denn noch in der Teufe? Kein anderer kann dies sein als E l i s.“ Man spricht

sein Lob; wenngleich der neueste und jüngste unter den Knappen, sei er doch der fleißigste und gelehrigste. Ulla drückt leise Besorgnisse um ihn aus. — Joens ist ebenfalls zugegen; er ist aus Falun gebürtig und besucht nach langer Abwesenheit seine Vaterstadt zum ersten Male wieder, und zwar, um eine reiche Erbschaft in Empfang zu nehmen. Er ist entfernt verwandt mit Pehrson und wird von ihm wohl aufgenommen. Er freut sich über Ullas Schönheit, welche er als Kind verlassen, als er seinem Hange, Seemann zu werden, folgte. — Pehrson meint, er habe es sich wohl denken können, daß der wilde, unruhige Joens nicht zum Bergmannsleben tauge; dieser entgegnet, daß er die Welt habe sehen wollen und sich endlich nicht lange besonnen habe, dies als Seemann zu tun. Er preist das Leben auf den Wellen: die Hoffnung der Abfahrt, die fernen Länder, die Rückkunft, den reichen Gewinn, das frische, kräftige Leben auf dem Meere — alles schildert er im lustigen Tone eines Matrosenliedes. Er erwähnt, daß ihm dies bald geschmeckt habe, daß er die letzte Fahrt nach Ostindien schon als Steuermann gemacht und nun durch eine reiche Erbschaft in Stand gesetzt sei, selbst ein Schiff auszurüsten. Man wünscht ihm Glück. Ulla nimmt kindlichen Sinnes herzlichen Teil an seinem Schicksal. Pehrson scheint dies mit Vergnügen zu gewahren. Dennoch wünscht er, Joens sei lieber Bergmann geworden. Vom Chore der Bergleute unterstützt, preist er das Bergmannsleben im Gegensatze zum Seemannsleben an. Endlich läßt Pehrson die Gäste in sein Haus eintreten. Joens bleibt zurück. Ulla, welche wieder zurückkommt, um zu spähen, ob Elis noch nicht heimkehre, erschrickt, von Joens gleichsam belauscht zu sein. Sie fordert ihn verlegen auf, doch ebenfalls einzutreten, und geht ärgerlich wieder in das Haus zurück. — **Szene. Duett.** Joens allein. — „Nach wem sah sich Ulla um? Galt dies mir? In der Tat,

gern möchte ich mir damit schmeicheln. Wie ist sie doch so hübsch und traut geworden! Wollte mir das Kind nach dem Hafen folgen, ihr sollte nimmer eine Stunde getrübt werden.“ Er will ihr in das Haus folgen. Als er sich umwendet, sieht er Elis, welcher aus dem Schacht gestiegen ist, näherkommen. Das Glöckchen hört auf zu läuten. Elis, von Joens beobachtet, kommt aufgeregten Schrittes und bleich nach dem Vordergrunde, ergreift einen Krug, welcher auf dem Tische steht, und trinkt heftig aus ihm; der Trank scheint ihn gestärkt zu haben, er atmet und ruft: „Gott sei Dank, ich bin im Freien!“ Joens hat ihn erkannt und tritt ihm mit herzlicher Aufwallung entgegen. „Elis Fröbom, kennst du deinen Steuermann? Was zum Teufel ist aus dir geworden?“ Elis erkennt Joens und reicht ihm die Hand. Beide fragen sich gegenseitig aus, wie sie hierher gekommen, was sie treiben. Joens kann sich vor Erstaunen nicht beruhigen, Elis aus einem Matrosen zum Bergmann umgewandelt zu sehen. Er soll ihm erzählen, wie dies gekommen. Elis berichtet, wie ihm das Leben zur See verleidet worden sei, als er, von der letzten Fahrt heimkehrend, sein altes Mütterchen, sein Teuerstes auf Erden, nicht mehr angetroffen habe. Während seiner langen Abwesenheit sei sie unter fremden Leuten kümmerlich gestorben. Als er im tiefen Schmerz über dieses Ereignis sich verschworen hatte, nie wieder in See zu gehen, habe ihm ein wunderlicher, alter Bergmann, der sich zu ihm gesellt, viel sonderbar Anziehendes und Herrliches von dem Leben und den Bemühungen des Bergmanns erzählt, von den wunderbaren Schätzen, die, gewöhnlichen Augen verborgen, sich dem Blicke des Eingeweihten erschlössen; er habe ihm gezeigt, wie im Mittelpunkte der Erde ein viel größeres Glück als auf ihrer schalen Oberfläche zu finden sei. Dies und ein wunderbarer Traum, der ihm die namenlosen Herrlichkeiten jener unterirdischen

Welt mit verführerischer Gewalt erschlossen, und in welchem ihm ein überirdisch schönes Frauenbild erschienen sei, habe ihn mächtig nach den reichen Bergwerken zu Falun hergetrieben. Joens schüttelt verwundert den Kopf; er erinnert Elis daran, wie dies an die bösen Träume gemahne, in denen sich Seeleuten der ausgetrocknete Grund des Meeres zeige und sie die zahllosen Schätze auf demselben sehen ließe; Elis wisse doch, daß ein solcher Traum ihnen den nahen Tod in den Wellen verkünde? Elis fährt fort und beschreibt die Gefühle, mit denen er in Falun angekommen, die Angst, die ihn befallen. Da aber habe sich bei seinem Eintritte ein Engel gezeigt, ein liebes, holdes Mädchen, die ihm freundlich gelächelt und ihn eingeladen habe, hier zu bleiben. Dies Mädchen habe schnell sein ganzes Herz gewonnen, und wenig Wahl sei ihm geblieben; er sei in Pehrsons Dienst getreten und werde durch große Liebe von ihm ausgezeichnet. Joens meint dies lasse sich eher hören; er forscht nach seiner Liebe, ob er Hoffnung habe. Elis erklärt, noch sei kein Wort deshalb über seine Lippen gekommen. Seine geringe Stellung, die kurze Zeit seines Hierseins, alles hielte ihn ab, sich vorschnellen Hoffnungen zu überlassen. Auch, setzt er düsterer hinzu, fürchte er, daß seine Geschicklichkeit im Bergbau von nun an wohl keine Fortschritte mehr machen werde. Was ihm heute begegnet, verleide es ihm fast gänzlich, wieder in die Teufe hinabzufahren. Joens bemerkt, daß Elis erblaßt. Er dringt in ihn, ihm mitzuteilen, was vorgefallen. Elis erzählt, daß er heute noch allein im Schachte gearbeitet und seine Gedanken nur auf seine Geliebte gerichtet habe. Da sei ihm plötzlich jener seltsame alte Bergmann erschienen, welcher auf ihn zugetreten und ihm gezürnt habe, indem er ihm Vorwürfe darüber gemacht, daß er sein Herz einem Mädchen zugewandt habe, auf die allein bei der Arbeit sein ganzer Sinn gerichtet sei; er habe ihm gedroht und

gesagt, daß, wolle er die wahren Wunder der Tiefe erschauen und zum Anblick der hohen Königin gelangen, so müsse er sich alle Liebesgedanken aus dem Sinne schlagen. Den Verwegenen habe nun Elis hart angelassen, worauf jener mürrisch und drohend verschwunden sei, wie er gekommen war. Fast erdrückt von dem Schwefeldunst, sei er erst wieder zur Besinnung gelangt, als er das Freie erreicht. Joens bezeigt seine Teilnahme und Besorgnisse. „Du machst mir selber bange, Elis. Weißt du etwas, noch ist es Zeit, lege den Bergmannskittel wieder ab und komme mit mir zur See! Du sollst es nicht schlecht haben; ich bin reich geworden und werde von nun an mein eignes Schiff fahren. Du sollst mein Steuermann sein. Willst du dich von deinem Liebchen nicht trennen, so nimm sie mit zum Hafen. Auch mir könnte es leicht kommen, daß ich mir ein schmuckes Kind von hier zum Weibe mitnähme. Bin ich nicht Bergmann, so habe ich doch Geld.“ Elis: „Doch ich?“ Joens: „Auch du sollst nicht arm sein; gern teile ich mit dir; und hast du Geld, und bist du etwas, wär's auch als Seemann, so gibt der Bergmann dir doch gern sein Mädel. Auch ich hoffe ja darauf. Schlag ein. Zur See sollst du wieder der Alte werden. Willst du mit mir halten?“ Elis atmet auf: Dürfte er hoffen? Zur See, zur See! Ach, wie ihm wohl wird bei dem Gedanken! Beide ergießen sich in das Lob des Meeres. „Laßt uns die engen Klüfte fliehen; auf dem Meer, auf dem Meer ist Freiheit allein!“ usw. (Ensemble.) — **Terzett.** Ulla ist aufgetreten und hat die letzten Ausrufe vernommen. „Was hör' ich, wie, ihr wollt zur See!“ Elis erklärt ihr verlegen, daß sie alte Freunde vom Meere her wären, und daß sie sich soeben mit Freuden des früheren Lebens erinnert hätten. Ulla: „Wie, Elis, gefällst du dir so wenig in unserm Falun? Hast du den alten, wilden Hang noch nicht verloren, der dich auf den Wellen be-

gleitete?“ Joens spricht Elis das Wort; Ulla schmäht ihn in komischem Eifer; sie nennt ihn einen Verführer, der gewiß vom Meere ausgeschickt sei, um dafür zu werben. Wo er so wilde Menschen fände, wie er sei, könnte es ihm auch leicht gelingen; Elis sei aber fromm und sanft und wisse schon, wo ihm wohl sei. Joens leise zu Elis: „Sie macht sich über dich lustig! Wollen wir sie aushorchen? Wäre sie bereit, einem Seemann zu folgen, so dürfte man es wohl auch von mancher andern hoffen.“ Elis glaubt, Joens errate sein Liebesgeheimnis, und gibt ihm recht. Joens hingegen glaubt, sich und seine Absichten auf Ulla Elis zu verstehen gegeben zu haben. Er fragt Ulla: wenn ein Seemann um sie werben würde, ob sie ihm folgen könnte. Ulla: „Auf die See?“ Joens: Nach Belieben. Wenn es ihr gefällt, könnte sie mit nach Ostindien fahren. Ulla: „Hu, Tag und Nacht zwischen Wasser und Himmel, nimmermehr!“ Joens: „Ei nun, so bleibe sie zu Haus und erwarte den Mann.“ Ulla: „Das ist zu langweilig. Ich warte nicht mit.“ Joens: Wenn aber der Mann nun herrliche Sachen aus der Ferne mitbrächte, schöne Stoffe, Tücher? usw. Ulla: „Das kann mich nicht reizen.“ Joens (in Verzweiflung): „Wenn sich nun aber beide herzlich liebten?“ Ulla fährt auf, blickt schnell Elis ins Auge, wendet sich dann freudig zu Joens mit den Worten: „O, mit Liebe im Herzen folgt man überall hin.“ Elis und Joens, beide Ullas Erklärung auf sich beziehend, sind darüber hocherfreut usw. (Ensemble.) — **Finale.** Die Bergleute kommen wieder aus dem Hause. Der Abend ist angebrochen. Pehrson grüßt Elis und macht ihm Vorwürfe über sein heutiges langes Arbeiten in der Teufe; er warnt ihn, bei seinem zu großen Eifer nicht einmal mit den alten Torbern zu tun zu bekommen. Elis fährt zusammen. Joens fragt, wer Torbern sei. Pehrson (lachend), das sei der älteste Bergmann dieser

Gegend, der habe das zäheste Leben; denn obgleich er vor hundert Jahren bei einem großen Bergsturze verschüttet worden, zeige er sich doch noch heutzutage, und zwar besonders den Bergleuten, denen es am eifrigsten um ihr Gewerbe zu tun sei, und denen er oft schöne Trappgänge entdecke. Von Zeit zu Zeit, besonders wenn es an Arbeitern fehle, kämen aus fernen Gegenden junge Leute an, die von einem alten Bergmann (niemand anders als Torbern) zum Bergbau geworben worden seien. Elis erblaßt und ist sichtlich angegriffen; Joens bemerkt es teilnahmsvoll und voll Verwunderung über Pehrsons Erzählung. Er fordert Elis auf, seinen Entschluß, wieder Seemann zu werden, sogleich kundzutun. Pehrson ermahnt die Bergleute, auf das dumme Gewäsch von Torbern nicht weiter zu achten, sondern ihr festliches Zusammensein durch ein gutes, altes Lied zu beschließen. Alle stimmen einen einfach-frommen Gesang an. Joens will die Rührung, in die alles versetzt ist, benutzen, um seine Absichten auf Ulla zu fördern. „Heute", ruft er, „ist bei Euch nun einmal Fest und Freude. Gönnt auch unsereinem ein Glück! Vater Pehrson! ein Seemann, dem es an nichts gebricht, und dem Eure Tochter zu folgen sich schon bereit erklärt hat, hält um Ullas Hand an. Wollt Ihr sie ihm geben?" Pehrson: „Ein Seemann? Und wer ist denn der?" Joens: „Zum Teufel, wer soll's sein? Ich bin der Seemann!" Ulla erschrickt heftig; Elis fährt zusammen und glaubt seinen Ohren nicht trauen zu dürfen. Pehrson dagegen scheint nicht sehr überrascht zu sein. „Dein Vater war mein Freund. Bist du so brav als er, so wünsch ich meiner Tochter keinen bessern Mann und muß dir obendrein das Zeugnis geben, daß du kurz und bündig zu freien verstehst. Elis bleibe mir als Sohn; dir, Joens, mag das Mädchen folgen, wenn sie will." Joens: „Triumph, Triumph!" Elis schreit auf wie ein Rasender: „Verraten, verraten! Torbern,

du hattest recht!“ Er stürzt nach dem Hintergrunde zu ab. Alles steht im höchsten Erstaunen: „Was ist ihm? ist er von Sinnen?“ Ulla wirft sich an ihres Vaters Brust. Joens steht wie vom Schlag getroffen.

Zweiter Akt.

Szene und Arie. Das Theater stellt die Tiefe eines völlig unerleuchteten Schachtes dar. Ein matter Lichtstrahl nähert sich von oben. Elis kommt die Felsenwendung herab, setzt sein Grubenlicht auf den Boden und sinkt erschöpft nieder. „Ich bin verraten!“ — Wütend rafft er sich wieder auf: „Torbern, Torbern, he, alter Bergmann, wo bist du? komm zu mir, fahr mit mir hinab in den Mittelpunkt der Erde! Ich will dir treu sein; nie will ich die Sonne wieder sehen! Zeig mir die Schätze, die du mir verhießest. Laß mich das hohe Angesicht der Königin schauen! Dein bin ich! Ha, wie hattest du recht, mich zu schelten. Ich Tor suchte das ganze Glück meines Lebens, meiner Seele dort oben unter der Sonne, die ich anbetete, weil sie die Wundergestalt eines Engels beschien. Mir graute vor diesen Tiefen, und ich durchwühlte sie nur, um meinem Fleiße ein holdes Lächeln, meinen Gefahren eine süße Besorgnis zu gewinnen. Ach, wie verachtete ich deine ganze Herrlichkeit, wie ich sie einst im Traume erschaut, hohe Königin, der ich jetzt mich weihe! Wie verachtete ich deine wundervolle Welt, um einen Blick aus dem Auge jenes Engels! Ha, welch ein Tor war ich, als ich mich der Lebenshoffnung unter der Sonne hingab! Verraten, meineidig, verlassen und getäuscht bin ich! Zu dir, Torbern, Torbern, rufe ich! Zeige dich mir, Torbern, Torbern!“ Er hält erschöpft ein. Lange Pause. Dann hört man leises Klopfen, wie entfernter Hammerschläge auf Stein. Elis springt auf; hastig ergreift er seinen Hammer und schlägt gegen die Steinwand, von woher

der Schall kommt. Die entfernten Schläge kommen näher und näher. Ohne daß man die Steinwand sich öffnen sieht, tritt Torbern heraus. **Duett.** Torbern: „Wie verlangst du doch so eifrig nach mir; und noch vor wenig Stunden wiesest du mich barsch von dir? Hat dir dein Mädchen den Kopf verrückt, einfältiger Gesell?“ Elis: „Klage mich nicht an. Ich kenne dich; du bist Torbern! Höre mich, Torbern, ich will dein sein. Du hattest recht, mich einfältig zu schelten. Ich Tor, warum erkannte ich nicht längst, wo mir mein wahres Glück blühe? Ha, die über uns sind falsch und verräterisch.“ Torbern: „Erhitze dich nicht, bleibe gelassen! Ich sehe, du bist auf dem wahren Wege zum Glück. Elis, du sollst die Königin schauen. Sieh, euer beschränkter, erbärmlicher Verstand reicht nicht so weit, euch nur die Oberfläche der Wunder zu zeigen, die sich dem kundigen Blicke erschließen. Dein Blick wird aber nur kundig, wenn sich deine ganze Seele diesen Wundern weiht!“ Elis: „Meine Seele ist ergeben, mein Blick lechzt nach den Herrlichkeiten. Zeige sie mir und nimm meinen Schwur der Treue.“ Torbern: „Deines Schwurs bedarf's hier nicht. Du bleibst uns auch ohnedem treu, wenn sich dein Blick einmal erschlossen.“ (Ensemble.) Torbern: „Blick jetzt deutlich auf jene Ader, die sich dort zeigt. Erkennst du sie, nach der ihr gierig schon jahrelang sucht?“ — Die hintere Felsenwand beginnt allmählich sich zu lichten und zurückzuweichen. Eine immer zunehmende, bläuliche Helle verbreitet sich überall. Wunderbare Kristallbildungen zeigen sich immer klarer dem Blicke. Sie nehmen allmählich die Gestalten von Blumen und Bäumen an. Blitzende Edelsteine funkeln an ihnen; andere Kristallbildungen zeigen sich in Gestalt von schönen Jungfrauen, wie im Tanze verschlungen. Endlich erblickt man im fernsten Hintergrunde den Tron einer Königin. Von seltsamem Glanze umgeben sitzt eine schöne, kostbar geschmückte Frauengestalt

auf ihm. — — Da hört man von oben her die Stimme Ullas: „Elis, Elis, ich bin dein!“ In einem Moment ist der Schacht in seinen früheren Zustand zurückversetzt. Torbern ist verschwunden. Elis taumelt betäubt gegen eine Steinwand, in der er sein Gesicht verbirgt. Das Grubenlicht Elis' wirft vom Boden her seinen matten Schein durch den Schacht. — **Finale.** Durch die Einfahrt fällt immer hellerer Fackelschein herab. Man hört die Rufe Pehrsons, Joens', Ullas und der Bergleute. Sie kommen nacheinander herunter. Ulla, die schnell eine enge Bergmannstracht angelegt hat, ist die erste. Ihr folgen zunächst Joens und Pehrson, nach und nach die Bergleute. Ulla wird zuerst Elis' ansichtig; sie eilt auf ihn zu; alle rufen ihn heftig und angstvoll. Endlich kommt er zu sich, er blickt in Ullas Augen, die ihm zuruft: „Elis, mein Elis!“ Pehrson schilt ihn heftig über die wahnsinnige Verzweiflung, mit der er sich zur Nachtzeit in den gefährlichsten Gang der Teufe gewagt habe. Joens zeigt tiefe Bekümmernis. Elis blickt starr einen nach dem andern an. Man unterbricht sich gegenseitig mit dem Bericht dessen, was in seiner Abwesenheit vorgefallen. Joens sei der erste gewesen, der Elis' seltsames Betragen zu deuten gewußt; sogleich habe er ausgesagt, er sei überzeugt, daß Elis Ulla bis zum Wahnsinn liebe; er habe sogleich von seinen Ansprüchen auf Ullas Hand abgestanden, und auf seine Fürbitte sowie auf Ullas Flehen habe Pehrson nicht gezaudert, Elis für seiner Tochter wahren Bräutigam zu erklären. Ulla sinkt in des Geliebten Arme. Dieser, der von seinem Erstarren allmählich zu sich gekommen ist, beginnt heftig zu weinen; er hält alles, was ihm begegnet, für einen Traum, und fürchtet nur, er träume noch. Man wünscht sich Glück, noch zu rechter Zeit über alles aufgeklärt worden zu sein, ehe es vielleicht zu spät war, den Unglücklichen Verzweifelnden wohlbehalten wieder aufzufinden. „Fort hier

aus der Tiefe!“ ruft man von allen Seiten. Joens schüttelt sich und wünscht sich lieber auf den Grund des Meeres als in diesem Schacht länger zu bleiben. Der Chor ruft: „Glück auf!“ und ermahnt zum Aufsteigen. (Ensemble.)

Dritter Akt.

Schauplatz wie im ersten Akt. Morgendämmerung. Ein Trupp von Bergleuten (Musiker und Sänger) haben sich vor dem Hause Pehrsons aufgestellt und bringen der jungen Braut am Hochzeitsfeste ein Ständchen. Als sie geendet, entfernen sie sich leise. Die Sonne ist aufgegangen; frischer, klarer Tag. Ein Fensterladen öffnet sich am Hause. Ulla im Morgengewande sieht heraus; sie hat die Musik gehört; voll Rührung ruft sie: „Habt Dank, habt Dank, ihr süßen Töne; wie wonnig wecktet ihr mich zu dem schönsten Tage meines Lebens!“ Sie beginnt ein einfaches, herzliches Gebet zu Gott, der so gütig alles Ungemach von ihr gewendet habe. Noch niemand ist wach. Sie tritt aus dem Hause und benutzt ihr Alleinsein, um sich den beglückendsten Vorstellungen ungestört zu überlassen. Ihr Elis liebt sie; ihre höchste Wonne ist zu gewahren, wie er täglich mehr und mehr sich ihr in trauter Liebe ergibt. Anfangs nach jenem Unglücksabende, an welchem der wilde Joens ganz allein schuld gewesen, sei sie herzlich betrübt worden, zu gewahren, wie sich Elis ihrer Liebe nur halb zu erfreuen schien. Er sei bleich und düster gewesen, so daß es sie oft vor ihm gegraut habe. Doch wären dies aber wohl nur die nächsten Eindrücke jener bösen Nacht gewesen, die sich nach und nach gänzlich verzogen hätten, besonders seitdem sie nicht mehr zugebe, daß er in die Teufe herniedersteige. Jetzt sei er gänzlich wiederhergestellt; er gehöre nur ihr. O, welcher glücklichen Zukunft dürfe sie entgegensehen! — Pehrson tritt aus dem Hause. Er

ist verwundert, Ulla schon auf und im Freien zu finden; er freut sich, sie glücklich zu wissen. „Elis scheint noch fest zu schlafen. Laß ihn noch ruhen! Er war noch spät in der Nacht auf. Wohl war es sein bevorstehendes Glück, das ihn nicht zum Schlummer kommen ließ. Ein Tor war ich, dich dem Seemann geben zu wollen. Elis ist der bravste und geschickteste im Bergfach und mir schon deshalb der willkommenste.“ Ulla fragt, ob er denn wieder in den Schacht fahren solle, ob nicht für ihn zu fürchten sei. Er könne das Leben unter der Erde nicht vertragen. Pehrson: „Laß das gut sein. Bis jetzt spukt ihm die Liebe noch zu sehr im Kopfe. Sehen wir, wie's nach der Hochzeit steht. Sei versichert, er wird nie wieder Anfechtungen wie vorher erfahren.“ Pehrson geht, um in aller Frühe noch einige Bestellungen zu machen; er rät der Tochter, an ihren Anzug zu denken; denn es ließe sich wohl voraussehen, daß bald mancher Gast eintreffen werde, den sie zu empfangen habe. — Duett. Ulla allein. „Wie ist Elis doch so träge! Ach, wie viel unruhiger klopft doch mir das Herz als ihm!“ Sie will nach dem Haus gehen. Da tritt ihr Elis entgegen, festlich geschmückt, in reicher Bergmannstracht, den Bräutigamsstrauß an der Brust. Er ist sehr blaß. Ulla erschrickt ein wenig, als sie ihn sieht. „Wie, du bist schon geschmückt! Wie muß ich dir Unrecht abbitten! Soeben schalt ich dich, weil ich glaubte, du seist noch nicht aufgewacht.“ Elis grüßt die junge Braut und versichert ihr, wie er ihrer heutigen Hochzeit wohl immer eingedenk sei. Wie freut er sich, daß er nun des größten Glückes gewiß sei, welches ihre Ehe bis an das Ende ihres Lebens begleiten werde: worüber er immer nachgesonnen, und was er immer vergeblich gesucht, das habe sich ihm diese Nacht eröffnet. Ulla schaudert. „Diese Nacht!“ — Sie gewahrt Elis' sonderbaren, brennenden Blick: „Wie ist dir, mein Elis? Du bist bleich. Gewiß hast du diese Nacht gewacht. Was

ist dir begegnet? Du ängstigest mich.“ Elis beruhigt sie. „Fürchte nichts, herzliebe Ulla; freue dich vielmehr; denn uns geht ein Glück auf, wie es selten Sterblichen zu Teil wird. Denke dir nur: in dieser Nacht ist mir Alles entdeckt worden. Da unten tief in der Teufe, da liegt ein wunderbarer, herrlicher Stein, röter und schöner als der glänzendste Rubin. Auf diesem Steine, sollst du wissen, steht unsere Lebenstafel in krausen, aber doch verständlichen Zügen eingegraben.“ Ulla (in steigender Angst): „Elis, Elis, was sprichst du doch! Sieh, du bist übernächtig; dein Kopf ist heftig angegriffen. Was bedarf es der Metalle und Steine zu unserm Glücke? Genügen unsre Herzen nicht?“ Elis: „Ganz richtig. Höre mich, lieber Engel: wenn wir diesen kostbaren Stein haben und in verbundener Liebe und klaren Auges da hineinschauen, da werden wir gewahren, wie unsre Herzen auf das innigste mit dem seltsamen Geäder dieses Steines verwachsen sind.“ Ulla: „Um Gott, Elis, was ist dir? Was willst du beginnen?“ Elis: „Schweig, schweig, wecke noch niemand auf! Erst muß ich den herrlichen Stein holen; dann laß die Gäste kommen; in ihrer Gegenwart will ich dir den Stein feierlich zum Hochzeitsgeschenk machen, denn sei überzeugt, kein König schenkte je seiner Braut solch einen Stein.“ Ulla: „Ach! Elis! Ich laß dich nicht! Höre auf meine innigsten Bitten, mein Flehen, meine Beschwörungen — bleib bei mir, laß ab von deinem träumerischen Vorhaben! Mir ahnet großes Unglück!“ Elis versichert, daß nicht das geringste zu fürchten sei; — ein Kind könne zu dem Stein gelangen, so offen läge er da: nur daß ihn nicht alle zu sehen vermöchten: dazu müsse man das Antlitz der Königin geschaut haben. — Ullas Bitten und Beschwörungen bewegen den Geliebten nicht; nachdem er geschworen, er werde in wenig Augenblicken wieder zurück sein — es litte ihn nicht, er müsse den Stein haben —, reißt er sich los und verschwindet

am Eingange des Schachts. — Ulla weint heftig. — Finale. Da hört man heitere Musik herannahen. Ulla ermannt sich und begreift schnell, daß sie sich zunächst ankleiden müsse. Sie geht in das Haus. — Ein großer Aufzug mit Bergleuten erreicht die Bühne; Musik voran. Alle verschiedenen Abstufungen und Klassen lassen sich wahrnehmen; man trägt Fahnen und andere Abzeichen. Jubelndes Volk begleitet den Zug. Als sich derselbe vor dem Hause aufgestellt hat, treten junge Mädchen, festlich geschmückt als Brautjungfern auf, von Brautführern begleitet. Die Mädchen gehen in das Haus, um Ulla zu holen. — Pehrson tritt eilig auf: „Bald käm ich zu spät!“ Er heißt die Gäste willkommen; man bringt ihm und dem Brautpaar ein Vivat, als Ulla, von den Brautjungfern geführt, in großem Putze heraustritt. Sie ist in namenloser Angst um Elis. Man fragt nach dem Bräutigam: Ulla antwortet Pehrson zagend, er habe versprochen, bald zu erscheinen. — Joens tritt auf; er ist in festlicher Seemannstracht; er schwenkt den Hut und ruft Vivat. Reiche Geschenke, die er mitbringt, indische Stoffe und Waren, breitet er vor Ulla aus. — Und der Bräutigam, wo ist er? Ei, schläft er noch? — So geht es auf dem Land; — alles wird da träge; zuletzt verschläft der Bräutigam noch den Hochzeitstanz. — Man lacht. — Pehrson dringt in Ulla, ihm zu sagen, wo Elis sei. — Sie bekennt ihm in großer Angst, daß er in den Schacht gestiegen sei, um ein Brautgeschenk zu holen. Pehrson lacht: „Ha, ha! Da wird er irgendwo seine paar Dukaten vergraben haben! — Der närrische Junge will doch nicht gar zu arm erscheinen.“ Er fordert zur Lustigkeit auf! Der Herr Bräutigam habe sich etwas verspätet usw. — Joens bittet sich aus, etwas singen zu dürfen: — er singt ein munteres Lied, welches schildert, wie es hergehen müßte, wenn er Hochzeit halte, was trotz seines von Ulla empfangenen Korbes doch auch noch ge-

schehen könnte: — da müßte alles springen. — Die Bergleute wollen hinter seiner Schilderung nicht zurückbleiben: die Musik spielt auf — man tanzt und jubelt. — Plötzlich hört man einen furchtbaren Krach, dem ein dumpfer Donner nachfolgt: der Schacht im Hintergrunde hat sich bedeutend gesenkt, die Einfahrt ist eingestürzt! — „Elis! Elis!“ schreit Ulla; alle stehen in äußerstem Entsetzen; die Bergleute machen sich nach dem ersten Entsetzen in großer Regsamkeit daran, einen Eingang in den Schacht zu entdecken, alles gräbt, hackt und schaufelt — Ulla stürzt außer sich zum Schacht; sie will zu Elis, zu Elis! — Einstimmig rufen alle ihr entgegen: „Elis ist hin! Keine Hoffnung! Betet zu Gott dem Barmherzigen!“ — Ulla sinkt wie tot zusammen.

Paris, 5. März 1842.

Mendelssohns „Paulus."

Im Frühjahr 1843 folgte Mendelssohn einer Einladung, in Dresden im Palmsonntagskonzert sein Oratorium „Paulus" zu dirigieren. Der frisch ernannte Dresdener Hofkapellmeister suchte sich den gefeierten Leipziger Meister zu verpflichten und schrieb über das Konzert einen anerkennenden Bericht. Ob und in welchem Blatt dieser zum Abdruck gekommen, ist heute nicht mehr mit Bestimmtheit zu sagen. Das übertriebene Lob des Mendelssohnschen Werkes, das noch dazu der Gattung des Oratoriums angehört, die Wagner zuvor in seinem Aufsatz „Die deutsche Oper" als „geschlechtslosen Opernembryo" abgetan hat, erklärt sich leicht aus dem damit verfolgten Zweck.



Das letzte Palmsonntags-Konzert ist eines der glänzendsten zu nennen und hinterließ einen tiefen Eindruck bei den besonders zahlreichen Zuhörern. Mendelssohn-Bartholdy war eingeladen worden, in diesem Konzerte die Aufführung seines Oratoriums: Paulus, selbst zu leiten, und verschaffte uns durch seine Bereitwilligkeit, dieser Einladung zu entsprechen, einen Genuß der ungewöhnlichen Art, nämlich bei dieser Gelegenheit ein klassisches Werk unter der persönlichen Leitung seines Schöpfers reproduziert zu sehen. Wir waren wohl bereits durch zwei öffentliche Aufführungen, welche durchaus gelungen zu nennen waren, mit diesem Meisterwerk bekannt gemacht worden, und doch schien es, als ob uns das rechte Verständnis erst jetzt gekommen wäre, wo die unmittelbare persönliche Anführung des Meisters jeden der Exekutierenden mit besonderer Weihe erfüllte und in dem Grade begeisterte, daß der Wert der Aufführung fast die Höhe des Werkes selbst erreichte. Das sehr stark besetzte Chor und Orchester, im Verein mit dem Sologesang der Wüst, Tichatscheks, Dettmers usw., haben sich im wahren Sinne des Wortes mit Ruhm bedeckt und uns auf diese Weise in aller Vollendung ein Werk gezeigt, welches ein Zeugnis von der höchsten Blüte der Kunst ist, und uns durch die Rücksicht, daß es in unseren Tagen geschaffen worden ist, mit gerechtem Stolz auf die Zeit, in der wir leben, erfüllt. Zu bedauern ist es einzig, daß ein solches Oratorium nicht völlig unserem protestantischen Kirchenkultus einverleibt werden kann, weil dadurch erst seine wahre Bedeutung in

aller Gläubigen Herzen übergehen würde, während ohne diese Grundlage und zumal im Konzertsaale es uns mehr oder weniger nur als ein Kunstwerk ernster Gattung entgegentritt und seine eigentliche religiöse Wirksamkeit bei weitem nicht so hervortreten kann, wie dies unter den Verhältnissen der Fall sein würde, unter denen Seb. Bach seine Oratorien der Gemeinde vorführte. Immerhin ist aber die Wirkung auch im Konzertsaal rührend und erhebend. — Die dem Oratorium folgende Sinfonie Beethovens (Nr. 8 F-dur) wurde von der starken Anzahl der Exekutanten sehr gut ausgeführt, was besonders bemerkenswert ist, da die Ausführung gerade dieser Sinfonie von einem sehr zahlreichen Orchester und unter dem Übelstande, daß es in seiner Aufstellung in dem hiesigen Lokale nicht nach Wunsch konzentriert werden kann, wohl schwierig zu nennen ist. Kapellmeister Reißiger dirigierte sie. —

Das Liebesmahl der Apostel.

Eine biblische Szene für Männerstimmen und großes Orchester.

Neben der Oper leitete Wagner in Dresden auch den Männergesangverein „Die Liedertafel“. Mehrere Gelegenheitskompositionen danken diesem Umstand ihre Entstehung. Hierzu gehört auch „Das Liebesmahl der Apostel“, das als glanzvoller Abschluß des ersten Festtages des II. Allgemeinen Männergesangfestes in Dresden am 6. Juli 1843 in der Frauenkirche durch einen Männerchor von 1200 Stimmen zur Aufführung kam. Der von Wagner gedichtete Text schildert das Liebesmahl der Jünger nach Christi Himmelfahrt. Parsifal-Stimmung liegt über dem Werk und auch in Einzelheiten der Ausführung finden sich Anklänge.

Ganzer Chor der Jünger.

Gegrüßt seid, Brüder, in des Herren Namen
Der uns zum Mahl in Eintracht hier vereint,
Damit inbrünstig Seiner wir gedenken,
Der von uns schied, den unser Herz beweint.
Kommt her ihr, die ihr hungert, die ihr dürstet,
Zu stärken euch, beut Er sein Fleisch und Blut.
Was wollen wir nun zagen, warum schmachten,
Da solche Labung uns erquicken soll?

Zweiter Chor der Jünger.

Wir sind bedrückt, es droht der Mächt'gen Haß;
Gewitterschwer stehn Wolken über uns,
Die heute wir versammelt. Wer kann wissen,
Wo morgen wir getrennt und traurig schmachten?

Dritter Chor der Jünger.

O faßt Vertrau'n! Mehrt sich von Tag zu Tag
In Kraft und Glauben nicht der Treuen Schar?

Zweiter Chor der Jünger.

In gleichem Maß wächst auch der Haß der Feinde,
Macht Einigkeit uns stark, kann sie uns auch verderben

Dritter Chor der Jünger.

Ein Jeder trag' den Erlöser im Herzen,
Auf daß, wenn auch zerstreut, wir einig bleiben.
Die wir einmütig, sollten uns denn trennen?
Des liebsten Trostes sollten wir entbehren?

Zweiter u. dritt. Chor d. Jünger.
Wahrlich, es dränget uns die Zeit mit Not,
Der Mächt'gen Späh'n verfolgt uns überall!
So sollten wir des liebsten Trost's entbehren,
Beim Mahl nicht mehr ein Herz und eine Seele sein?

Erster Chor der Jünger
Kommt her ihr, die ihr hungert, die ihr dürstet,
Zu stärken euch, opfert Er sein Fleisch und Blut!
Was wollen wir nun zagen,
Was wollen wir nun schmachten,
Da solche Labung uns erquicken soll?

Die Apostel.
Seid uns gegrüßt, ihr lieben Brüder! Seid
Versammelt ihr im Namen Jesu Christ's?

Ganzer Chor der Jünger.
Wir sind versammelt im Namen Jesu Christ's.
Preis seinem Namen!
Wir harrten euer lang' in Furcht und Bangen.

Die Apostel. Ihr Männer, lieben Brüder, einig seid
Im Herzen und im Glauben! Die Verfolgung
Erhebt ihr Haupt, es nahen all' die Leiden,
Die ihr ertragen sollt um Seines Namens willen.

Die Jünger. Welch' neues Drohen ist euch widerfahren?

Die Apostel. Da wir, im Tempel lehrend, Wunder wirkten
Im Glauben an den Herrn, erweckten wir
Wie nie zuvor, den Haß der mächt'gen Feinde.
Da wir nun kräftig Rede ihnen standen
Und sie der Missetat bezüchtigten,
Die an Marias Sohne sie verübt,
Ihr Zorn entbrannte da, und sie geboten
Mit hartem Drohen uns: nicht mehr zu lehren

Im Namen Jesu von Nazareth — bei Todes-
strafe!

Die Jünger. Allmächt'ger Vater, der du hast gemacht
Himmel und Erd' und alles, was darin,
Der zur Verheißung deines Schutzes du
Den teuren Sohn zu uns herabgesandt,
Sieh' an das Droh'n der Mächtigen der Erde,
Mit dem sie schrecken deine Gläubigen!
Daß wir mit Freudigkeit dein Wort nun reden,
Send' uns Unmünd'gen deinen heil'gen Geist!

Stimmen aus der Höhe.
Seid getrost, ich bin euch nah', und mein Geist
ist mit euch.
Machet euch auf! Redet freudig das Wort,
Das nie in Ewigkeit vergeht.

Chor der Jünger.
Welch' Brausen erfüllt die Luft? Welch'
Tönen, welch' Klingen?
Bewegt sich nicht die Stätte, wo wir stehen?
Gegrüßt sei uns, du Geist des Herrn, den
wir erfleht,
Dich fühlen wir das Haupt umwehen, mächtig
Erfüllst du unsre Seele!

Die Apostel. Kleinmüt'ge!
Hört an, was jetzt der Geist zu künden uns
gebeut!
Laßt droh'n die Menschen, laßt droh'n sie wider
euch!
Ihr werdet sie besiegen mit dem Worte!
Die in Verzagtheit ihr euch trennen wolltet,
Geht auseinander, um voll Siegesmut
Ein Jeder seine Bahn zu wallen!
Ist denn Jerusalem die Welt? Blickt doch um
euch!

Seht die unzähl'gen Völker dieser Erde,
Die der Verkündigung des Wortes harren!
Seht die Beherrscherin der Welt, seht Rom! —
Dort wird dem Worte Macht, die ganze Welt
Gleich einem Lichtstrahl zu durchdringen!

Die Jünger. So sei's, Gott will es so!

Die Apostel. Seid einig denn, wo ihr euch 'trefft!
Gemeinsam sei
Euch Hab und Gut! Und freudig zeuget
Aller Welt von eures Heilands Wunder!

Die Jünger. Der uns das Wort, das herrliche, gelehret,
Gibt uns den Mut, es freudig kund zu tun!
Wir sind bereit, in alle Welt zu ziehn,
Kräftig zu trotzen jeder Schmach und Not!
Das Wort des Herrn soll allen Völkern werden,
Damit sein Preis in allen Zungen tön'!
So will es Gott, der seinen Sohn uns sandte,
Der uns beschieden seinen heil'gen Geist;
Denn ihm ist alle Herrlichkeit
Von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Die Königliche Kapelle betreffend.

Was Wagner zu der mühevollen Ausarbeitung dieses Entwurfes veranlaßt hat, der uns mit den peinlich genauen Untersuchungen selbst der unscheinbarsten Glieder des komplizierten Orchesterapparats sein organisatorisches Talent und den hohen Ernst seines künstlerischen Strebens in hellstem Lichte offenbart, legt am deutlichsten das Schreiben dar, mit dem der Künstler das Einreichen seiner Arbeit begleitete. Das an seinen Chef, den Intendanten von Lüttichau, gerichtete Schriftstück lautet:

„Ew. Exzellenz

gebe ich mir die Ehre hiermit eine größere und ziemlich ausführliche Arbeit zu überreichen, zu deren Abfassung ich mich durch Stellung und Verpflichtung gedrängt fühlte. Es ist nunmehr das dritte Jahr verflossen, seitdem ich auf die geneigte Empfehlung Ew. Exzellenz durch die besondere Gnade Sr. Majestät als Kapellmeister der Königlichen Kapelle angestellt wurde: — der Ablauf eines solchen Zeitraumes ist wohl geeignet, die Frage zu veranlassen, wodurch hat sich das neue Mitglied dem Ganzen nützlich erwiesen? Mit Trauer muß ich gestehen, daß der Nutzen, von dem ich in meiner Stellung werden konnte, sich nur noch auf einzelne wenige Leistungen zu erstrecken vermochte: daß ich der Kapelle von einer auch für die Zukunft ersprießlichen Wichtigkeit hätte werden können, habe ich leider als nicht in meiner Macht stehend befinden

müssen. Ich habe erkennen lernen müssen, daß die Kapelle in ihrer beständigen Kollision mit dem Theater und dessen wirrseligen Bedürfnissen zurücktreten mußte, ja daß selbst ihren Leistungen nicht das Gewicht und die Berücksichtigung beigelegt werden durfte, die vor allem nur die Theaterinteressen für sich in Anspruch nahmen. Wenn ich nun wiederholt und in gesuchter Vereinigung mit meinen Kollegen die in Anregung gebrachten Interessen der Kapelle zu wahren suchte, dürften diese Bemühungen immer nur einen sehr teilweisen Erfolg haben, und mit großer Betrübnis habe ich den Grund dafür darin erkennen müssen, daß die Aussagen und Beteuerungen der technischen Vorstände der Kapelle in den Augen ihres hochzuverehrenden Chefs, wahrscheinlich schon von längerer Zeit her, sich nicht der Glaubwürdigkeit zu erfreuen hatten, die ihnen allein das nötige Gewicht zu geben vermag. In dem festen Bewußtsein der Notwendigkeit derselben habe ich es daher unternommen, noch einmal alle meine in den drei Jahren meiner Anstellung gewonnenen Erfahrungen und Einsichten zu einer klaren und beweiskräftigen Darlegung auszuarbeiten. Ich habe die verflossenen drei Monate dazu verwendet, mit größter Umsicht alles mir notwendig erschienene, jeden Punkt sorgfältig zu erwägen, weshalb ich einzelne Artikel zwei-, drei- und viermal umarbeitete und neu verfaßte, und bin somit schließlich zur Beendigung beiliegender Arbeit gelangt, von der ich Ew. Exzellenz ersuche, versichert sein zu wollen, daß ich zu ihr durch keinen äußeren Antrieb veranlaßt worden bin, indem sie, so wie sie hier vorliegt, gänzlich mein Geheimnis ist, und ich zu keinem der darin enthaltenen Punkte etwa durch Besprechung oder Übereinkommen mit den sie betreffenden Individuen veranlaßt worden bin. Ich fühlte mich einzig durch die Verpflichtung dazu gedrungen, die, meinem Gewissen nach, mein Sr. Majestät dem Könige geleisteter Eid mir auferlegt.

Welches das Schicksal dieser Arbeit sein möge, ob sie zu einem vollständigen oder nur teilweisen Erfolge berechtigt sei, vermag ich nicht genau vorauszusehen; jedenfalls aber hege ich die gerechte Hoffnung, daß sie, trotz ihrer Ausdehnung, einer genauen Beachtung für würdig erfunden werde, indem sie die besonderen Interessen eines Institutes behandelt, welches auf die Zivilliste Sr. Majestät mit einer ansehnlichen Summe dotiert ist, wofür notwendig verlangt werden kann, daß dieses Institut ein vollständig und heilsam organisiertes Ganzes bilde. — Sollte es mir gelingen, auf diese Weise die vollständige Achtung Ew. Exzellenz und das günstige Urteil derselben zu erwerben, daß ich nicht unfähig sei, bei der Organisation künstlerischer Institute um Rat befragt zu werden, so würde ich mich wahrhaft glücklich schätzen, in Zukunft Veranlassung zu anderen Arbeiten erhalten zu dürfen, welche für das Gedeihen der zweiten, Ew. Exzellenz untergebenen Anstalt, soweit dies die Oper betrifft, in ähnlichem Maße ratschlägliche Sorge trügen; indem ich die bei weitem größere Schwierigkeit eingestehe, die der Organisation eines Opernpersonales entgegensteht, würde ich mir hier im voraus doch eine Andeutung erlauben, nämlich, daß ich bei einer solchen Arbeit mein größtes Augenmerk mit darauf richten würde, die mit der Zeit notwendig gewordenen enormen Ausgaben für die Gehalte des Sängerpersonales nach Kräften und äußerster Möglichkeit zu ermäßigen, indem jeder Einsichtsvolle in diesem unverhältnismäßigen Aufwande wohl den zukünftigen Ruin sämtlicher Theater zu erkennen gezwungen ist, der schon jetzt alle Berücksichtigungen der Billigkeit gegen andere, nicht minder wichtige Körperschaften des ganzen vereinigten Kunstinstitutes außerordentlich erschwert, indem er die nötigen Mittel dazu allein zu verschlingen droht.

Nicht zu erwähnen bedarf ich, wie ich nur zu meinem

größten Leidwesen erfahren konnte, daß Ew. Exzellenz in Kürze zu verreisen gedenken, was mich zögern machen mußte, ob ich die Überreichung meiner Arbeit nicht bis zu deren Zurückkunft verschieben sollte; eine persönliche Rücksicht jedoch hat mich bestimmt, diese Abhandlung dennoch schon jetzt vorzulegen, weil es mir daran gelegen sein muß, Ew. Exzellenz davon zu überzeugen, daß diese Arbeit bereits jetzt schon fertig war, was mir somit zum Zeugnis dafür dienen möge, daß, wenn ich in der letzten Zeit durch Dienst nicht sehr in Anspruch genommen war, ich dennoch für das Interesse desselben nicht untätig geblieben bin.

Mögen Ew. Exzellenz somit das Resultat meiner Bemühungen mit gewohnter Güte aufnehmen, und vor allen Dingen mir, der sich Ihnen persönlich für so sehr verpflichtet halten muß, eine geneigte Gesinnung bewahren.

Mit tiefster Verehrung und unverbrüchlichster Ergebenheit habe ich die Ehre zu verbleiben als

Ew. Exzellenz

untertänigster Diener

Dresden, 2. März 1846. Richard Wagner."

Nachdem man eine Entscheidung über die von Wagner unterbreiteten Vorschläge zunächst unter irgendwelchen Vorwänden immer wieder hinauszuschieben versucht hatte, wurden sie schließlich nach Jahresfrist abschlägig beschieden. In seinem durchaus selbstlosen Motiven entsprungenen Streben verkannt und gehemmt, beschränkte sich der Künstler verstimmt zunächst nur auf die unerläßlichste Pflichtarbeit. Bald aber ließ ihm der schon in seinem Schreiben angedeutete Plan, auch für die Oper einen ähnlichen Reorganisationsentwurf auszuführen, keine Ruhe. Es entstand der „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen", wie ihn Wagner später in seinen „Gesammelten Schriften" (Bd. II, 233—273) ver-

öffentlicht hat. Diesen reichte er nicht wieder der vorgesetzten Behörde ein, sondern hoffte auf seine Verwirklichung durch die von einer nahe bevorstehenden Revolution erwartete Umwälzung der künstlerischen Lage. Mit deren Fehlschlagen hatte auch dieser Entwurf, gleich dem früheren, jede Verwirklichungsmöglichkeit verloren.



Zur Rechtfertigung.

Wenn die mit Folgendem in Anregung gebrachten Verbesserungen und Vervollständigungen der Kapelle eine Vermehrung der Ausgaben für dieses Institut mit sich führen müßten, so gibt es hauptsächlich eine Rücksicht, welche diese Erhöhung des Etats zu rechtfertigen imstande sein dürfte. Wenn beide Institute, welche unter derselben Verwaltung vereinigt sind, miteinander verglichen werden, wenn untersucht wird, welches von ihnen, die musikalische Kapelle oder das Hoftheater, der Erreichung einer wirklichen Vollkommenheit fähig sei, sowohl in der Organisation als in den darin bedingten künstlerischen Leistungen, so wird mit größter Bestimmtheit diese Fähigkeit nur der Königlichen Kapelle zugesprochen werden müssen.

Die Elemente, aus denen das Personale eines Hoftheaters gebildet wird, sind so höchst verschiedener Natur, ihre Übereinstimmung hängt von so mannigfaltigen Bedingnissen ab, die Ansprüche an die Leistungen einzelner Mitglieder dieses Personales sind gemeinhin so sehr auf die äußerste Spitze gestellt, daß höchstens wohl nur annäherungsweise, nie aber vollständig allen Erfordernissen einer unmangelhaften Organisation eines solchen Institutes entsprochen werden kann. Sollten

(was nirgends und zu keiner Zeit der Fall gewesen ist) so viel gleichmäßig entsprechende und gegenseitig sich ergänzende Talente überaus glücklicher Weise an ein und derselben Bühne sich zusammenberufen lassen, daß durch sie ein vollkommenes und nirgends lückenhaftes Zusammenspiel zu ermöglichen wäre, so würde eine Bedingung dieser Möglichkeit doch immer noch hinwegfallen: eine vollkommene Disziplin. — Es ist eine betrübende, aber unleugbare Erfahrung, daß, je bedeutender das Talent eines dramatischen Künstlers ist, desto entschiedener seine widerstrebende Hartnäckigkeit, sich einer heilsamen künstlerischen Disziplin unterzuordnen, hervortritt, und noch trauriger ist es, bestätigen zu müssen, daß bei der Seltenheit wirklich bedeutender Talente auch die kräftigsten Maßregeln einer Verwaltung diesem Übelstande abzuhelfen ohne anderweitigen Schaden herbeizuführen nicht vermögend sind. Es ist hier nicht am Platze, zu erörtern, inwiefern der erwähnte, dem Ganzen so nachteilige Fehler in der Natur der Bühnenkünstler begründet und in einem gewissen Grade bedingt ist; jedenfalls aber muß zugegeben werden, daß die künstliche, aber gewaltige Aufregung, in welcher sich ein Schauspieler oder Sänger persönlich dem Publikum bloßstellt, zu einem nicht geringen Teile nur durch den Eifer nach Befriedigung einer gewissen Eitelkeit hervorgebracht werden kann, daß somit seine ganz individuelle Beteiligung an der Leistung des Ganzen ihn die Berücksichtigung des letzteren sehr leicht aus dem Auge verlieren läßt. — Die

Leistungen eines Opernpersonales werden in den glücklichsten Fällen auch außerdem immer an einer gewissen Ungleichheit leiden, z. B. ein Sänger mit guter Stimme, aber mangelhafter Gesangsbildung wird im Verein mit einem anderen, dessen Ausbildung vorzüglich ist, dessen Stimmittel aber weniger bedeutend sind, nie einen vollkommenen Kunstgenuß zu gewähren imstande sein. —

Die Beschaffenheit eines Orchesters dagegen schließt alle Bedingnisse einer erreichbaren Vollkommenheit seiner Organisation und die darauf beruhenden Leistungen in sich, und zunächst begründet diese Annahme sich auf den geringeren Anforderungen, die an die einzelne Leistung eines Instrumentalmusikers gestellt werden, und denen somit auch vollkommener entsprochen werden kann. Jedes Instrument ist an und für sich bis zu einem gewissen Grade von Fertigkeit von jedem zu erlernen; bei besonderem Talente dafür ist aber gewiß derjenige Grad von Kunstgeübtheit darauf zu erreichen, der den Anforderungen des Orchesterspieles vollkommen entspricht, wogegen bei der Ausbildung eines selbst talentvollen Sängers für die Bühne so viele günstige äußere Umstände mitwirken müssen, deren Unterstützung der Instrumentalmusiker nicht bedürftig ist. Die Zahl vorhandener kunstfertiger Musiker ist daher unverhältnismäßig größer, als die vorhandener guter Sänger, was auch aus dem einfachen Umstande erhellt, daß sie überall unverhältnismäßig geringer bezahlt werden als diese. Zumal die Privilegien einer Königlichen Kapelle werden gewiß immer im-

stande sein, ein vollständiges Ganzes von gleich tüchtigen Musikern zu erhalten, und alle die Wechselfälle, denen die Erhaltung eines Theaterpersonales ausgesetzt ist, sind bei einer Kapelle mit Recht fast nie zu befürchten, oder es wird wenigstens möglich sein, sie immer schnell unschädlich zu machen. Die bei weitem bescheidenere Natur des Instrumentalmusikers ist aber schon in der Wesenheit des Orchesterspieles bedingt: jeder gute Musiker muß nämlich, sobald er in ein Orchester eingetreten ist, zu dem Bewußtsein gelangen, daß er nur als geeignetes Glied eines größeren Körpers von Wichtigkeit ist, und daß jedes gute Orchesterspiel nur möglich und denklich wird durch allseitige Unterordnung unter eine strenge und genau zu beachtende technische Disziplin, durch welche die Leistungen eines jeden Einzelnen zu einer großen, einzigen künstlerischen Gesamtleistung sich gestalten. Dieses jedem Musiker wohlbekannte und als unerläßliche Bedingung von jedem Einzelnen streng zu beobachtende Grundprinzip enthält zugleich aber auch die Gewährleistung für eine wohl zu erreichende Vollkommenheit eines Orchesterinstitutes, und wo eine so reich ausgestattete und zweckmäßige Organisation zugrunde liegt, wie dies in der Kapelle Sr. Majestät des Königs der Fall ist, muß mit vollem Rechte angenommen werden, daß in ihm diese Vollkommenheit unbedingt zu erreichen ist. In der Tat ist in bezug auf die Königliche Kapelle auch nur die Verbesserung einzelner, im Laufe der Zeit unter sehr leicht erklärlichen Umständen eingetretener Mängel in die Organi-

sation derselben nötig zu erachten, wie denn bei jedem Institute und jeder Einrichtung gewisse Zeitpunkte eintreten, wo eine Revision vorgenommen werden muß, um diejenigen Mangelhaftigkeiten zu entdecken, die zurzeit zwar noch nicht grell in die Augen fallen, die bei ihrem Fortbestehen aber einen Ruin des Ganzen herbeizuführen imstande sein dürften. Dieser Zeitpunkt war für die Kapelle mit der Eröffnung des neuen Schauspielhauses erschienen; ist bei dieser Gelegenheit manches unbeachtet geblieben, so möge dafür zur Entschuldigung dienen, daß damals den technischen Vorständen der Kapelle die Erfahrung noch nicht so an die Hand gehen konnte, wie sie erst im Verlaufe von mehreren Jahren sich mit der nötigen Sicherheit herauszustellen vermochte. Die Bewahrung eines so vorzüglich schönen Kunstinstitutes, wie das der Königlichen Kapelle, vor feineren und gröberen Mängeln dürfte aber um so mehr des größten Interesses würdig sein, als der kurz ausgeführten Darlegung gemäß die Kapelle vorzugsweise als dasjenige Institut angesehen werden kann, welches einer wirklichen Vervollkommnung fähig ist, und da die Erreichung derselben von verhältnismäßig nur noch wenigem abhängt, gewinnen wir den Mut, mit der notwendigen Freimütigkeit auf jeden Mangel aufmerksam zu machen, durch dessen zweckmäßige Abhilfe diese Vollkommenheit erreicht werden dürfte.

Vorbereitung zur Ermittelung des nötigen Bestandes.

Ein wesentlicher Vorzug einer Königlichen Kapelle besteht unstreitig in der Gewährung lebenslänglicher Anstellung der darin aufge-

nommenen Musiker, denn diese auszeichnende Vergünstigung ist es, welche zunächst vermag die besten und seltensten Künstler zur Bewerbung um die Aufnahme in ein solches Institut anzuziehen. Dieser Vorzug, der auf der einen Seite einer Kapelle die besten Kräfte zu verschaffen imstande ist, kann auf der anderen Seite aber leicht zu einem Nachteile für das künstlerische Interesse eines solchen Institutes erwachsen, wenn die Möglichkeit der Fortbildung und Vervollkommnung der einzelnen Künstler nicht hinreichend gewahrt wird, weil, wenn diese Fortbildung unterbleibt, die Kapelle allmählich mit Musikern bevölkert werden dürfte, welche den Anforderungen der fortgeschrittenen Kunstfertigkeit nicht mehr genügen, aus dem Grunde ihrer lebenslänglichen Anstellung aber auch nicht wieder entlassen werden können, und somit dem künstlerischen Interesse des Institutes zum Nachteile gereichen. Ist also bei einer Königlichen Kapelle der Vorteil der gewährten lebenslänglichen Anstellung der Musiker die wesentlichste Bedingung für den Glanz des Institutes, so liegt in ihm doch auch ein nicht minder wesentlicher Nachteil begründet, wenn der zweite Vorteil, die freigegebene Möglichkeit der Fortbildung und Vervollkommnung der einzelnen Musiker, nicht ebenfalls vollständig gewährt wird.

Diese Möglichkeit wird vor allen Dingen dadurch gefährdet, daß dem einzelnen Künstler durch zu häufige Verwendung im Dienste die nötige Muße und Lust zum Privatstudium entzogen wird, und man kann annehmen, daß von da ab, wo ein Musiker den Eifer für

Privatstudium aufgibt, um sich mit seiner erlangten Fertigkeit bloß noch zur Verwendung für den Dienst zu begnügen, er auch zurückgeht und den immer sich steigenden Ansprüchen an seine Kunstfertigkeit stets weniger entsprechen können wird. Der wichtigste Punkt bei der Organisation einer Königlichen Kapelle ist daher eine genaue Regulierung und Verteilung des Dienstes, und die Stärke des erforderlichen Dienstes zusammengehalten mit der Lokalität, in welcher das Orchester seine Leistungen zur entsprechenden Wirkung bringen soll, darf einzig auch den richtigen Maßstab für die Stärke der Besetzung des Personales selbst abgeben. — Daß hierfür kein allgemein gültiger, sondern nur ein spezieller Maßstab nach dem Verhältnisse der vorhandenen Erfordernisse abgegeben werden kann, versteht sich von selbst, und es sei daher versucht, dieses richtige Verhältnis für die Kapelle Sr. Majestät des Königs zu ermitteln.

Erfordernisse und Stärke des Dienstes der Kapelle.

Der Dienst der Königlichen Kapelle für das Hoftheater besteht in größeren und kleineren Opern, Konzert, Posse, Ballett, Vaudeville und Zwischenaktmusik zu Schauspielen, welche in täglichen Vorstellungen miteinander abwechseln; diese Vorstellungen machen bei der Eigentümlichkeit des deutschen Theaterrepertoires, welches einen möglichst bunten Wechsel verlangt, ferner durch Gastspiele, Debüts, teilweise neuer Besetzungen einzelner Singpartien usw. eine unverhältnismäßige Zahl von Proben notwendig, so daß, rechnet man nun noch einen sehr starken Kirchendienst hinzu, es augenscheinlich erhellt, daß der sämt-

liche Dienst nicht durchgehends von denselben Musikern verrichtet werden darf, ohne Erschlaffung und moralische wie physische Abspannung derselben herbeizuführen. — Der Grundsatz einer Verteilung des Dienstes ist daher auch bereits für die Königliche Kapelle festgestellt und hat sich am deutlichsten in der doppelten Besetzung der Rollen der Holzblasinstrumente zu erkennen gegeben. — Waren nun früher für den Dienst im älteren Schauspielhause die Streichinstrumente in demselben Verhältnisse besetzt, so ist nach der Eröffnung des neuen, bei weitem größeren Theaters, und bei der durch die Lokalvergrößerung notwendig gewordenen stärkeren Besetzung des Orchesters das frühere Verhältnis in Ungleichheit geraten, so daß es nun an der Zeit erscheint, dieses Verhältnis nach der neuen Maßgabe zu regeln.

Notwendige Verteilung des Dienstes.

Ermittelung des nötigen Bestandes der Streichinstrumente.

Fassen wir daher zunächst das Lokal in das Auge, so ergibt sich, daß in dem großen Saale des jetzigen Schauspielhauses, der zumal für die Wirkung der Streichinstrumente keineswegs von ganz glücklicher Akustik ist, die Besetzung dieser Instrumente beim Vortrage von Kompositionen, in welchem dem Orchester eine besonders künstlerische Wichtigkeit beigelegt ist, sich der Stärke nach bei weitem über die frühere erheben muß. An eine zur gleichmäßigen Abwechselung dienende Verteilung sämtlicher Opern an zwei Hälften der Streichinstrumentisten ist daher nicht mehr zu denken, und es tritt nun die Frage auf: wie ist trotz der notwendigen starken Besetzung des Orchesters bei großen Opern dennoch eine mög-

lichste Schonung der Kräfte zu bezwecken? — Zunächst ist demnach festzustellen, wie stark die Besetzung der Streichinstrumente bei Aufführungen sein müsse, bei denen sich die Kapelle dem Lokale angemessen in vollstem Glanze zu zeigen hat, und nach dem Maßstabe anderer Orchester, sowie nach Vernehmung und Prüfung am Orte selbst stellt sich folgende Annahme heraus:

„Vierundzwanzig Violinen (zwölf erste und zwölf zweite), acht Bratschen, sieben Violoncelle und fünf bis sechs Kontrabässe."

Da aber zu berücksichtigen ist, daß Krankheitsfälle und Beurlaubungen diese Besetzung, wenn der aktive Bestand der Streichinstrumentisten in der Kapelle sich nicht noch höher belaufen darf, nur in sehr seltenen Fällen möglich machen würden, so müßte schon von vornherein diese stärkste Besetzung bei großen Opern auf nur

Notwendige Besetzung der Streichinstrumente bei Aufführung verschiedener Gattungen von Opern usw.

„Zwanzig Violinen, sechs Bratschen, fünf Violoncelle und vier Kontrabässe"

reduziert werden. Sollten auf diese Grundlage hin die Besetzungen nun weiter festgesetzt werden, so stellen sich folgende Abstufungen derselben heraus:

Eine zweite Gattung von Opern, bei denen das Orchester dem Charakter der Instrumentation nach eine etwas geringere Besetzung der Streichinstrumente zuläßt, würde besetzt werden mit

„16 Violinen, 5 Bratschen, 4 Violoncellen und 3 Kontrabässen".

Die leichte komische Oper würde nur erfordern

„12 Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncelle und 2 bis 3 Kontrabässe".

Die Musik im Schauspiel erfordert

„8 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelle und 2 Kontrabässe";

kleinere Vaudevilles gehören noch hierher, größere Possen dagegen, welche oft sehr rauschend instrumentiert sind, erfordern schon eine Verstärkung dieser Zahl von Streichinstrumenten bis zur Höhe von „12 Violinen, 3 Bratschen" usw.

Angabe des erforderlichen Bestandes der Streichinstrumentisten.

Diesen Dienst zu verrichten, und zwar auf eine Weise, die den Anforderungen, welche man an die künstlerische Tüchtigkeit der Königlichen Kapelle stellen soll, nicht hinderlich wird, bedarf es folgenden Bestandes der Streichinstrumentisten:

„Zwei Konzertmeister, ein Vize-Konzertmeister und — wie bis jetzt herkömmlich — ein Dirigent der Schauspielmusik; dazu zweiundzwanzig Violinisten, welche jedesmal mit einem der Konzertmeister und dem Vize-Konzertmeister vierundzwanzig disponible Geiger ausmachen. Ferner: Acht Bratschisten, sieben Violoncellisten und sechs Kontrabassisten."

Verteilung des Dienstes unter die Streichinstrumentisten.

Um eine genaue Übersicht über die Verwendung dieser Zahl von Streichinstrumentisten zu geben, würden zuvörderst diejenigen zu bezeichnen sein, welche in zwei, wochenweise miteinander abwechselnde Hälften geteilt, zum Dienst im Schauspiel, Vaudeville usw. bestimmt werden sollen; dies würden sein

„Die vierzehn jüngsten Violinisten, welche jedesmal zu sieben mit dem Vorspieler acht Violinen besetzen; ferner die vier untersten Bratschisten, die vier jüngsten Violon-

cellisten und die vier letzten Kontrabassisten."*)

Demnächst wäre nun die Besetzung der Streichinstrumente für die verschiedenen Gattungen von Opern folgendermaßen zu verteilen und festzustellen:

Bei großen Opern

sind „Zwanzig Violinen" zu besetzen durch den Konzertmeister, den Vize-Konzertmeister, sämtliche Kammermusiker und Akzessisten von oben herab. Befreit von diesen Vorstellungen sind nur diejenigen Akzessisten, von unten herauf gezählt, welche in der laufenden Woche den Schauspieldienst zu versehen haben; bei den verschiedenen Proben zu diesen Opern sind daher abwechselnd auch sämtliche Akzessisten mit hinzuzuziehen. Ferner: zu „sechs Bratschen" werden verwendet sämtliche Kammermusiker und Akzessisten; befreit sind jedesmal diejenigen zwei Bratschisten, welche in der laufenden Woche den Schauspieldienst haben. Bei „fünf Violoncellen" und „vier Kontrabässen" sind ebenfalls nur diejenigen befreit, welche die sogenannte Schauspiel-Woche haben.

Bei der mittleren Oper

sind „sechzehn Violinen" zu besetzen wie bei der großen Oper, nur mit dem Unterschiede, daß sämtliche Kammermusiker und Akzessisten, welche in der laufenden Woche den Schauspieldienst haben, von diesen Vorstellungen befreit werden können; jedoch soll hierbei die Regel gelten, daß, wenn durch Krankheit oder

*) Was Violoncell und zumal Contrabaß betrifft, soll dieser Etat für das Schauspiel gesetzlich eingeführt werden, damit in den Fällen, wo im Schauspiel wichtigere Musikstücke aufgeführt werden sollen, über diese Besetzung disponiert werden kann; für gewöhnlichere Fälle und zumal in Zeiten angestrengten und durch Erkrankungen oder Beurlaubungen erschwerten Dienstes kann jedoch die Besetzung von einem Contrabaß als genügend betrachtet werden.

Beurlaubung das Korps der Violonisten in dem Grade geschwächt ist, daß von diesen ursprünglich befreiten einige aushilfsweise die Oper mit übernehmen müssen, diese Charge jedesmal die jüngeren Violinisten, von unten herauf zu zählen, treffen möge, da diese dem Prinzip nach dagegen von der großen Oper befreit sein sollen. — Diese Maßregel rechtfertigt sich durch die größere Schwierigkeit und Wichtigkeit, die wir namentlich auch für die Violinen der größeren Oper beilegen müssen, so daß die erfahreneren Musiker mehr zu der ersten Klasse, die jüngeren hingegen mehr zu der zweiten hinzuziehen sind. Für alle Fälle gilt aber, daß beim Einstudieren jeder Art von Opern jeder Violinist die Hälfte der stattfindenden Proben mitspielen muß, um sie so gleichmäßig kennen zu lernen.

„Fünf Bratschen“: — die zwei ersten Kammermusiker sollen im Vorspiele dieser Opern derart miteinander abwechseln, daß jeder von ihnen eine bestimmte Hälfte derselben als sein ihm zugehöriges Repertoire überwiesen erhält. In Erkrankungs- und Urlaubsfällen tritt der eine der Vorspieler für den andern ein, und es ist daher nötig, daß beim Einstudieren jeder Oper auch der andere Vorspieler einige der Proben übernimmt, damit auch er für die genannten Fälle hinreichend damit bekannt sei. —*) Zum Vor-

*) Diese Maßregel des Abwechselns der Vorspieler war früher als Vergünstigung für die beiden Ältesten bei Bratsche, Violoncell und Contrabaß auf alle Gattungen vou Opern ausgedehnt; wir wollen sie nur noch für die zweite und dritte Klasse derselben gelten lassen, glauben aber, daß sie an sich zweckmäßig ist, da sie dazu dienen wird, die Vorspieler in einer gewissen Frische zu erhalten. Sie gelte daher für Bratsche, Violoncell und Contrabaß.

spielen kommen nun noch vier Bratschisten; befreit sind diejenigen zwei, welche die Schauspiel-Woche haben.

Bei „vier Violoncellen“ wechseln die zwei ältesten Kammermusiker, wie bei der Bratsche; dazu drei Violoncellisten; befreit sind die mit der Schauspiel-Woche Beauftragten.

Bei „drei Kontrabässen“: — einer der zwei ältesten Kammermusiker; dazu zwei Kontrabassisten; befreit sind die zur laufenden Schauspiel-Woche Bestimmten.

Die kleineren und komischen Opern, welche mit „12 Violinen“, „4 Bratschen“, „drei Violoncellen“ und „drei Kontrabässen“ besetzt sind, können unter das Personal der aktiven Streichinstrumentisten, da ihre Zahl gerade doppelt die Stärke dieser Besetzung ausmacht, zu zwei Hälften verteilt werden; ein Repertoir ist stets zu bestimmen, wonach eine Partie dieser Opern der einen, eine andere der anderen Hälfte der Streichinstrumentisten zugeteilt werden soll. Nur also für diese dritte Klasse von Opern kann eine Trennung und Verteilung des Dienstes ausgeführt werden, wie sie unter den früheren Verhältnissen im älteren Schauspielhause als allgemeine Einrichtung für sämtliche Opern ausgeführt werden konnte. — Für die Konstituierung der Streichinstrumentisten in zwei Hälften möge hier noch bemerkt werden, daß die Bestimmung jeder Hälfte nach dem Verhältnis von: eins, drei, fünf, sieben, neun usw. und zwei, vier, sechs, acht, zehn usw. festgesetzt werden müßte; außerdem ist auch noch zu bestimmen, daß diese Opern von den Musikern, denen sie dieser Festsetzung nach ein für allemal

zugeteilt sind, ohne Rücksicht auf die sogenannte Schauspiel-Woche gespielt werden müssen; bei Erkrankung oder Beurlaubung tritt für den Fehlenden aus der anderen Hälfte der Streichinstrumentisten jedesmal der jüngere Nebenmann ein.

Größere Possen und Ballet-Divertissements.

sowie Konzertstücke von Virtuosen, welche sich auf dem Theater hören lassen, verlangen eine Verstärkung des zum Dienst im Schauspiel bestimmten Orchesters bis auf „zwölf Violinen, drei bis vier Bratschen, drei Violoncellen und zwei bis drei Kontrabässen“. Diese Verstärkung wird jedesmal von denjenigen jüngeren Kammermusikern und Akzessisten gestellt, welche in der laufenden Woche eigentlich vom Schauspiel befreit wären; doch soll jedesmal die Rücksichtnahme stattfinden, daß, wenn diejenige Oper, die unmittelbar vorhergehend eine Probe nötig hatte, eine große zu „zwanzig Violinen“ usw. war, die jüngeren Akzessisten, wenn diese vorhergehende Oper aber eine der zweiten Gattung war, die älteren Akzessisten und Kammermusiker hinzugezogen werden sollen.

Die bei Possen und Balletten vorkommenden Violinsolos sollen, solange die Charge des Dirigenten der Schauspielmusik noch in der Weise wie jetzt fortbesteht, von dem, diesem Dirigenten zunächst sitzenden jüngeren Kammermusikus vorgetragen werden. — Konzertstücke sind von dem Vize-Konzertmeister vorzuspielen und zu dirigieren.

Vaudevilles werden vom gewöhnlichen Schauspiel-Orchester gespielt.

Bei den Sommer-Vorstellungen auf dem Linkischen Bade sollen,

sobald in der Stadt gar kein Theater, oder wenn eine Oper ist, diejenigen Streichinstrumentisten verwendet werden, welche in der betreffenden Woche das Schauspiel haben; ist in der Stadt Schauspiel, so trifft das Bad diejenigen, welche in dieser Woche vom Schauspiel befreit sind. Ist in der Stadt eine von den kleineren Opern, die einer bestimmten Hälfte der Streichinstrumentisten besonders zugewiesen sind, so wird das Orchester am Linkischen Bade von den jüngeren Mitgliedern der Kapelle besetzt, welche in dieser Oper nicht beschäftigt sind, mögen sie die laufende Schauspiel-Woche haben oder nicht. —

Genauere Bestimmungen lassen sich hier nicht geben, da diese Vorstellungen auf dem Bade in eine Zeit fallen, wo das Orchester durch notwendige Beurlaubungen gewöhnlich sehr geschwächt ist, so daß es immer nur gilt, sich so gut zu helfen, als es eben möglich ist.

Das Prinzip dieser Verteilung des Dienstes

ist zunächst eine möglichst gleichmäßige Beschäftigung sämtlicher Streichinstrumentisten für die *Quantität* des Dienstes, sodann Bevorzugung der gereifteren Künstler vor den jüngeren durch die *Qualität* desselben, indem den ersteren vorzugsweise die Opern, den zweiteren Vaudevilles, Posse, Ballett usw. zugewiesen sind, jedoch so, daß auch sie abwechselnd zu den Opern mit hinzugezogen werden.

Bestellung des Dienstes.

Bei dieser Verteilung selbst kann nur eine gesetzkräftige Norm festgestellt werden. Aus dem Grunde, daß durch Erkrankungen und zeitweilige Beurlaubungen einzelner Musiker die Zahl der angestellten Streichinstrumentisten wohl nur in sehr seltenen Fällen voll-

ständig disponibel sein dürfte, ist diese Dienstverteilung nicht mit namhafter Sicherheit festzustellen. Daher wird nur das Prinzip fest anzunehmen sein, und dieses ist auf die soeben angegebene Weise klar genug ausgesprochen, um dem Kapelldiener als Richtschnur dienen zu können, welche Musiker er jedesmal, zumal auch im Behinderungsfalle einzelner, auf welche gerade ein bestimmter Dienst fiele, zu bestellen habe; angenommen wird nämlich: für den Behinderten tritt jedesmal der Nächste ein, und zwar der nächst vom betreffenden Dienst Befreite. Darüber ist dem Kapelldiener eine sichere tabellarische Anweisung zuzustellen, welche zu verfertigen jedoch erst dann möglich sein kann, wenn die Zahl sämtlicher Streichinstrumentisten komplett ist, wie sie es jetzt in bezug auf die Violinisten nicht ist, da eine solche Tabelle nur mit den Namen der Musiker deutlich und verständlich gemacht werden kann.

Angabe des ermittelten Bestandes und Verteilung der Stellen.

Dieser spezifizierte Anschlag des Dienstes und der Verteilung desselben begründet sich demnach für die Streichinstrumente auf folgenden Bestand:

Für die Violine:

„Zwei Konzertmeister", „ein Vize-Konzertmeister", „dreiundzwanzig Violinisten" mit Einschluß des Dirigenten der Schauspielmusik, — und es würden jetzt diese dreiundzwanzig Violinistenstellen am geeignetsten durch „Sechzehn Kammermusiker" und „Sieben Akzessisten" zu besetzen sein, wobei ziemlich das Verhältnis von *einem* Akzessisten auf *zwei* Kammermusiker herausgestellt würde.

Für die Bratsche: „Acht Bratschen-Stellen“, einem früheren Anschlage gemäß durch „fünf Kammermusiker“ und „drei Akzessisten“ zu besetzen; das Unverhältnis der Stärke der Akzessistenstellen zu denen der Kammermusiker könnte in etwas vielleicht dadurch ausgeglichen werden, daß einem Akzessisten für die Bratsche bei vorkommenden offenen Stellen bei der Violine die Mitbewerbung um dieselbe gestattet wäre, wobei seine Dienstzeit als Akzessist bei der Bratsche in Anschlag gebracht werden sollte.

Für das Violoncell: „Sieben Violoncellisten“ — mit fünf Kammermusikusstellen und zwei Akzessisten.

Für den Kontrabaß: Bei „sechs Kontrabassisten“ fünf Kammermusiker und nur ein Akzessist, denn dies Instrument erfordert Kraft, die nur durch gute Nahrung bei nicht zu kärglichem Gehalte zu gewinnen ist; ein Kontrabaß kann außerdem sich nur wenig privatim verdienen, weil er auf seinem Instrumente nur selten Unterricht geben kann.

Baßtuba beim Kontrabaß: In bezug auf die untersten Stellen des Kontrabasses ist noch eine wichtige Einrichtung zu treffen. In den größeren Opern zumal der neueren Zeit ist fast durchgehends ein Instrument eingeführt worden, die „Baßtuba“ oder „Ophykleide“ genannt, welches, da es sich früher nur selten vorfand, so oft es in den Aufführungen der Kapelle erfordert wurde, von einem Musiker der in Dresden befindlichen Musikkorps geblasen worden ist. Es hat sich aber mit der Zeit herausgestellt, daß dies imposante, im Orchester immer wichtiger gewordene Instrument nicht länger mehr der Behandlung eines der Kapelle fremden und

somit für seine Leistung nicht in dem gehörigen Grade verantwortlichen Musikers überlassen bleiben durfte, und es wurde daher vor einiger Zeit auf den Vorschlag der Kapellmeister für den Gehalt eines Akzessisten ein Musiker in der Kapelle angestellt, welcher die Baßtuba zu blasen und zugleich auch aushilfsweise Kontrabaß zu spielen fähig ist. Es würde nun für diesen Musiker eine besondere Stelle in der Kapelle kreiert werden müssen, in der Art, wie sie bereits jetzt für die Baßposaune besteht, wenn als ein sehr wichtiger Einwand nicht zu bedenken wäre, daß die Brust ein und desselben Menschen der Behandlung des in Rede stehenden, ungemein anstrengenden Instrumentes nicht für die Dauer der Zeit gewachsen ist; der für die Baßtuba angestellte Musiker würde wahrscheinlich sehr frühzeitig als Pensionär der Gnade Sr. Majestät des Königs zur Last fallen müssen. Es erscheint daher eine Einrichtung notwendig, nach welcher dieses Instrument auf einen in der Kapelle neu eintretenden jüngeren Musiker übergehen möge, und sie würde folgendermaßen festzusetzen sein: — Die Verpflichtung, die Baßtuba zu blasen, soll bei den beiden untersten Stellen des Kontrabasses verbleiben. Bei der Aufnahme eines Akzessisten für den Kontrabaß soll daher darauf gesehen werden, daß der betreffende Musiker auch die Baßtuba gut zu blasen verstehe, weil dieser dann seinem weiter beförderten Vorgänger dieses Instrument abnehmen soll. Für die Fälle jedoch, wo der bisher mit der Baßtuba Beauftragte noch für längere Zeit rüstig erfunden wird,

möge er auch mit seinem Antritt der Kammermusikusstelle die Verpflichtung für dieses Instrument noch beibehalten, welche Maßregel den Vorteil gewähren wird, den neu aufzunehmenden Akzessisten unter minder erschwerenden Umständen nur als tüchtigen Kontrabassisten wählen zu können, als welcher sich oft ein guter Musiker erfinden lassen dürfte, der jedoch Baßtuba zu blasen nicht verstünde; an den demnächst Aufzunehmenden würde jedoch diese Bedingung dann jedenfalls wieder gestellt werden müssen, und der mit dieser besonderen Verpflichtung angestellte Akzessist muß jedenfalls eine besondere Zulage von mindestens fünfzig Talern jährlich erhalten, weil er zwei Instrumente zu spielen hat, und zur nötigen Kraft für beide einer möglichst guten Nahrung bedarf.

Vorspieler der zweiten Violine.

Für die zweite Violine ist sehr notwendig ein bestimmter „Vorspieler“ zu bestellen, welcher nach besonderer Fähigkeit aus der Reihe der Kammermusiker für diesen äußerst wichtigen und bisher vernachlässigten Posten zu wählen ist. Er soll zu seinem Gehalt als Kammermusiker, in welchem er ungestört vorwärts rückt, eine besondere Zulage von 75 bis 100 Talern erhalten, wofür er sämtliche Opern der ersten und zweiten Gattung vorzuspielen, auch alle Proben mitzumachen hat, bei der kleineren Operngattung aber mit einem zweiten Vorspieler wechseln soll. Dieser „zweite Vorspieler“ soll bei den Opern erster und zweiter Klasse am Pulte des ersten Vorspielers mitspielen und im Erkrankungs- oder Urlaubsfalle für ihn eintreten; er soll daher

ähnlich wie der erste Vorspieler gewählt werden und zu seinem Gehalte ebenfalls eine ihn auszeichnende Zulage von 30 bis 50 Talern erhalten. Die volle Wichtigkeit dieser wünschenswerten Einrichtung sind vorzüglich diejenigen zu ermessen imstande, die bei dem gegenwärtigen Mangel derselben im Vortrage der Kapelle bei einem nicht geringen Teile der Streichinstrumente die fehlende Präzision zu beklagen hatten.

Nachträglich zur Violine im Allgemeinen

kann ein sehr auffälliges Mißverhältnis nicht mit Stillschweigen und ohne nähere Beleuchtung übergangen werden. — Selbst nach dem hier gemachten Anschlage ist die Violine gegen die übrigen Streichinstrumente bei weitem noch nicht zahlreich genug besetzt, welches aus einem Vergleich der verschiedenen Besetzungen des Orchesters augenscheinlich erhellt, wogegen ja nicht etwa zu glauben ist, daß die übrigen Streichinstrumente unnötig stark besetzt seien: Bratsche, Violoncell und Kontrabaß sind gerade nur so besetzt, daß von den für diese Instrumente angestellten Musikern der Dienst ohne gefährliche Ermüdung und Überbeschäftigung versehen werden kann, denn immer müssen unausgesetzt noch die Fälle im Auge behalten werden, wo durch Erkrankungen und notwendige Beurlaubungen die gleichmäßige Verteilung des Dienstes dennoch auf mehr oder weniger belästigende Weise gestört wird; zudem sind diese Instrumente doch eben nur gerade so zahlreich besetzt, als das notwendige Verhältnis sämtlicher Streichinstrumente bei großen Aufführungen der ganzen Kapelle es erfordert. Bei der Violine aber sehen wir,

daß eine gleiche Dienstbeschäftigung mit den übrigen Instrumenten sich nicht herausstellen läßt: während z. B. bei großen Opern diejenigen Bratschisten, Violoncellisten und Kontrabassisten, welche in der laufenden Woche Schauspielmusik, Posse, Vaudeville, Ballett usw. zu spielen haben, frei sein können, beschränkt sich diese Befreiung, bei *angenommener Dienstfähigkeit sämtlicher Violinisten*, nur auf die *Hälfte* der zu dem zweiten Dienst der Woche bestimmten Geiger. Der Umstand aber, daß bei vierundzwanzig Menschen sich weit öfter und zahlreicher Krankheitsbehinderungen einzelner einstellen als bei acht, sieben und sechs, stellt dieses Unverhältnis als noch bei weitem lästiger heraus. Seitdem der Bestand der für die Oper disponiblen Violinisten durch vorläufige Bewilligung zweier Akzessisten auf vierundzwanzig gebracht worden ist, hat nur ein einziges Mal in einem Jahre es sich ereignet, daß bei großen Opern mit zwanzig Violinen *ein* Violinist befreit war; nur selten hat dagegen die Besetzung von zwanzig Violinen für die große Oper sich voll erhalten können, viel häufiger hat sich diese Zahl mit Hinzuziehung aller disponiblen Violinisten, ohne alle Rücksicht auf die Schauspiel-Woche, auf achtzehn und sechzehn beschränken müssen, ja, Glucks Armida hat im Sommer schon mit nur fünfzehn Violinen gegeben werden können.

Diese Übelstände treten zu keiner Zeit unangenehmer heraus als im Sommer, wo Dresden von zahlreichen Fremden erfüllt ist, welche von dem Glanze der Königlichen Kapelle

angezogen die Leistungen derselben im Theater bewundern wollen; zu dieser Zeit trifft es sich sehr oft, daß die Violinen, ohnehin geschwächt durch nötige Beurlaubungen, durch gleichzeitig fallende Vorstellungen auf dem Bade noch mehr reduziert, bei einer großen Oper in der Stadt so schwach besetzt sind, daß jene Gäste ihren würdigen Begriff von der Kapelle unmöglich vollständig bestätigt erhalten können, und es sei bei dieser Gelegenheit gestattet, den aufrichtigen Wunsch auszusprechen, daß nie Opernvorstellungen in der Stadt mit Aufführungen auf dem Bade zusammentreffen mögen.

Das sehr Nachteilige dieses Mißverhälthältnisses hat sich aber auch noch nach einer anderen, sehr zu beachtenden Seite hin herausgestellt: dies ist der sehr früh zerstörte Gesundheitszustand der besten und eifrigsten Violinisten. Während bei den übrigen Streichinstrumenten, zumal nach der Vermehrung ihrer Zahl in der letzteren Zeit ein sehr erfreulicher Gesundheitszustand herrscht, finden wir zu unserem größten Leidwesen eine ununterbrochene Fortdauer körperlicher Leidenszustände bei den Violinisten. Erst in diesen Tagen hat sich wieder folgendes betrübendes Resultat herausgestellt: — ein vortrefflicher junger Violinist, K ü h n e, starb an der Auszehrung; der außerordentlich tüchtige W i n t e r s t e i n ist durch den sich klar aussprechenden Ruin seiner Gesundheit genötigt, in seinen besten Jahren um seine Entlassung einzukommen; der Kammermusikus F r a n z verrichtet bereits seit dreiviertel Jahr keinen Dienst mehr und wird von seiner Krankheit

allem Anscheine nach nie wieder aufkommen; der Konzertmeister Morgenroth konnte wegen Krankheit fast über ein Jahr keinem Dienste vorstehen; der Kammermusikus Lind erhält sich nur noch durch die äußerste und ehrenwerteste Anstrengung und unter steter Beanspruchung auf Berücksichtigung für den Dienst aufrecht; — zu diesen kommt eine gewisse Anzahl von Schwächlingen unter den Violinisten, denen an und für sich nicht viel zuzumuten ist, und deren Namhaftmachung hier übergangen werden kann. Sind wir nun auch weit entfernt, zu behaupten, daß alle diese Krankheitsfälle lediglich durch übermäßige Anstrengung im Dienste hervorgerufen worden seien, wie dies z. B. bei dem Kammermusikus Franz ganz erwiesenermaßen nicht der Fall ist, so ist doch unmöglich in Abrede zu stellen, daß diese geschwächten Gesundheiten durch großen Eifer bei starkem Dienste zum teil und in einem gewissen Grade vollends noch zerstört worden sind, wie sich das z. B. bei Winterstein leider deutlich herausstellt; jedenfalls ist aber unbestreitbar, daß der Dienst der übrigen Violinisten unter solchen Gesundheitszuständen ihrer Kollegen zur erdrückenden Last wird, und mit dem größten Bedauern, aber mit der sehr notwendigen Aufrichtigkeit muß die Erfahrung ausgesprochen werden, daß nur bei sehr wenigen älteren und bei manchen der jüngeren Violinisten der wirkliche Mut und die Lust zur Kunst sich noch zeigen, welche in einem Institute wie der Königlichen Kapelle gewiß allen inwohnen sollten.

Sollte nun zur Abhilfe dieser Übelstände es unmöglich erscheinen, von Sr. Majestät dem Könige eine noch zahlreichere Vermehrung der Violinistenstellen erbitten zu dürfen, so müßte wenigstens durchgehends und fortgesetzt die größte Sorgfalt darauf verwendet werden, daß die oben angegebene Zahl der aktiven Violinisten nicht zu lange durch invalide Musiker, deren Dienst auf andere übertragen werden muß, der Tat nach beeinträchtigt werde. Das gute Gedeihen der Violinisten nach dem ermittelten Bestande ist eben nur möglich, wenn er durchgehends komplett erhalten wird. Es ist daher anzuempfehlen, daß durch Tod erledigte Stellen unverzüglich wieder besetzt werden: genießt die Witwe des Verstorbenen für einen Monat den Gnadengehalt fort, so wird der Nachrückende und der neu Eintretende sich gewiß sehr gern dazu verstehen, einen Monat ohne Erhöhung des Gehaltes und resp. ohne Gehalt zu dienen. Ferner wäre ebenso anzuempfehlen, daß Musiker, welche der ärztlichen Aussage nach nie wieder zum vollständigen Besitz ihrer Gesundheit gelangen können, wie das gegenwärtig beim Kammermusiker F r a n z der Fall war, nicht über eine gewisse Zeit hinaus durch Beibehaltung ihrer Stelle ihren Kollegen zur Last fallen mögen, sondern daß auch ihre Pensionierung baldigst angetragen werde. Dies letztere mag unter Umständen hart erscheinen, wird aber dem Wohlstande des Ganzen gegenüber zur Pflicht und heilsamen Maßregel.

Endlich sind aus dem früheren, bequemeren Zustande der Kapelle Zugeständnisse an ein-

zelne Musiker übrig geblieben, die jetzt als störend und das Ganze beeinträchtigend sich herausstellen: dies soll zunächst der Vergünstigung gelten, welche der Veteran Schmiedel genießt; diesem ist der Vorrang eines Vorspielers der zweiten Violine zuerteilt worden, und zwar mit der Vergünstigung, nicht alle Opern ersten und zweiten Ranges, sondern nur eine Hälfte derselben zu spielen. Bei der gänzlichen Unfähigkeit, die wir an diesem sonst wackeren Veteranen wahrnehmen, die Stelle eines Vorspielers jetzt noch auszufüllen, gereicht er, so oft er noch beim Vorspielen gelassen wird, der Präzision der zweiten Violine zum Nachteile; da die Kapellmeister bei jeder wichtigeren Leistung der Kapelle daher sich genötigt sehen, einen tüchtigeren Musiker an die Spitze der zweiten Violine zu stellen, macht nun Schmiedel von seinem Vorrechte einen anderen nachteiligen Gebrauch, indem er sich von Opern, in welchen er nicht die zweite Violine vorspielen soll, gänzlich zurückzieht; auf diese Weise büßen wir aber gerade bei den wichtigeren Aufführungen der Zahl nach unbedingt einen im Etat begriffenen Violinisten ein, dessen Platz von anderen ersetzt werden muß. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird dieser Übelstand nur durch gnädige Pensionierung Schmiedels zu beseitigen sein, welche zu beanspruchen ihn hohes Alter, Schwäche der Augen und übrige Stumpfheit als Künstler wohl veranlassen und berechtigen sollten. *Nur bei voller Rüstigkeit aller Violinisten* bei Vermeidung bevorzugter Dienstbefreiung einzelner kann die angegebene Zahl

derselben für einen möglichst ungestörten Dienst ausreichen.

Gehalte der Violinisten und anderen Streichinstrumentisten.

Der bis jetzt bestehende Etat der Streichinstrumentisten ist bei der Violine, mit Auslassung der beiden Konzertmeister, jedoch mit Inbegriff des Vize-Konzertmeisters und des Dirigenten der Schauspielmusik, auf „fünfzehn Kammermusiker“ festgesetzt, — bei der Bratsche, dem Violoncell und dem Kontrabaß jedesmal auf „vier“. — Wenn nun, um bei der Violine anzufangen, die Kammermusikusstellen für dieses Instrument — die beiden erwähnten Chargen mit inbegriffen — der Vorlage gemäß auf „siebzehn“ gebracht werden sollen, so wird es bei dieser Gelegenheit notwendig erscheinen, die Gehalte für sämtliche Stellen einer, der Zahl derselben angemessenen, neuen Regulierung zu unterwerfen. Die Gehalte für die bis jetzt bestehenden fünfzehn Stellen für die Violine sind folgendermaßen festgesetzt:

Zwei Stellen zu 600 Tlr. Zwei zu 500. Zwei zu 450. Zwei zu 400. Drei zu 350 und vier zu 300 Tlr.

Es erhellt nun, daß in diese Stellen ein noch ungleichmäßiges Verhältnis gebracht würde, wenn die zwei neu zu kreierenden letzten vier Stellen zu 300 Tlr. noch hinzugezählt werden sollten, so daß dann sechs Stellen zu 300 Tlr. vorhanden wären. Bei der Dotierung aller übrigen Stellen der Kapelle liegt das richtige und schöne Prinzip zum Grunde, nach welchem bis zur Erreichung des festgesetzten höchsten Gehaltes jeder Angestellte bei der nächst eintretenden Vakanz bei seinem In-

strumente die Aussicht hat, in einen höheren Gehalt einzurücken. Da der Anfang in der Kapelle bei einem kleinen Akzessistengehalte an und für sich schwierig ist, die nächste erreichte Kammermusikusstelle immer auch nur noch ein geringes Einkommen darbieten kann, so wird nicht nur der Mut, sondern in vielen Fällen auch die Möglichkeit der Existenz nur durch die Hoffnung aufrechterhalten, bald vielleicht, mit der nächsten Vakanz aber gewiß in eine um etwas gebesserte Lage zu kommen, eine Hoffnung, auf welche sich gewöhnlich schon im voraus die Aussicht auf Wiedererstattung gebrachter Opfer gründet. Sehr schön ist daher bei allen übrigen Instrumenten die Einrichtung von vier Stellen zu 600, 500, 400 und 300 Tlr. getroffen worden. In ganz ähnlichem Maße ist allerdings bei fünfzehn, und nun siebzehn Stellen der Violine eine Steigerung der Gehalte nicht zu ermöglichen, jedenfalls ist aber eine Annäherung an dieses Prinzip zu versuchen. —

Bei näherer Prüfung des gegenwärtigen Bestandes der Violinistengehalte drängen sich zunächst einige Bemerkungen auf. Infolge einiger, zu ihrer Zeit gewiß wohlbegründeten Zugeständnisse von Gehaltzulagen an einzelne Musiker ist der Etat hie und da in Ungleichheit geraten; da dieser jedoch durch das vermutete baldige Ausscheiden der betreffenden Mitglieder an und für sich wieder in das Gleichgewicht kommen wird, bedarf dieser Punkt hier keiner weiteren Erwähnung. — Anders ist es aber mit den beiden etatmäßigen Stellen zu 600 Tlr., die in einem gewissen

Sinne jetzt gar nicht existieren; die beiden Musiker, welche diese Stellen inne haben, sind nämlich der Vize-Konzertmeister und der Dirigent der Schauspielmusik; beide erhalten für ihre besonderen Chargen eine Gehaltszulage von 100 Tlr. Außerdem bezieht zwar der Kammermusikus Schmiedel einen Gehalt von 600 Tlr.; etatmäßig gehören ihm aber nur 500, und 100 sind, soweit wir berichtet sind, persönliche Gehaltzulage; fällt diese letztere mit dem Ausscheiden Schmiedels aus der Kapelle fort, so bleiben nur der Vize-Konzertmeister und der Dirigent der Schauspielmusik mit Stellen von 600 Tlr. zurück.

Der Vize-Konzertmeister.

Die Stelle des Vize-Konzertmeisters ist aus persönlicher Berücksichtigung vor noch nicht langer Zeit durch Verleihung des Charakters und Gewährung der genannten Gehaltszulage erst kreiert worden; es hat sich aber seitdem diese Stelle als so höchst nützlich und zweckmäßig herausgestellt, daß es sehr wünschenswert und nötig erscheint, sie für alle Zukunft beizubehalten und als eine besondere Charge der Kapelle somit vom Etat der Violinstellen zu trennen. Durch die Erfahrung hat sich nämlich die Wichtigkeit des Vize-Konzertmeisters für den Dienst folgendermaßen herausgestellt: — jedem der beiden Konzertmeister ist ein besonderes Repertoire der Opern zugeteilt, welche er ein- für allemal übernimmt; der Vize-Konzertmeister spielt jede der größeren Opern an der Seite des einen wie des anderen Konzertmeisters mit, nur er ist daher imstande, im Erkrankungs- oder Urlaubsfalle des einen Konzertmeisters für denselben ohne Störung

einzutreten, denn obgleich dem anderen Konzertmeister die Verpflichtung zugeteilt ist, in den genannten Fällen für seinen Kollegen zu fungieren, so hat sich erwiesen, daß dies doch nur bei wenigen älteren, und jedem von ihnen gleich genau bekannten Opern stattfinden kann, nicht aber bei den meisten übrigen und besonders neuen, welche der eine Konzertmeister allein einstudiert hat, während der andere sie höchstens nur durch Anhörung lernen konnte; es hat sich herausgestellt, daß aus diesen Gründen der Vize-Konzertmeister oft lange Zeit als wirklicher Konzertmeister hat fungieren müssen, und es ist zu diesen Funktionen notwendig, daß ihm eine besondere Autorität dafür zuerteilt werde, die ihn als besonders Chargierten, nicht aber als persönlich bevorzugten Kammermusikus der Kapelle gegenüberstellt. Dies würde auf eine ganz geeignete Weise durch seine Ausscheidung vom Etat der übrigen Violinisten ausgesprochen werden, und in Wahrheit darf auch seine Stelle nicht zu den gewöhnlichen Kapellstellen gerechnet werden, da sie ihrer Beschaffenheit nach nicht durch allmähliches Hinaufrücken der übrigen Violinisten erreicht, sondern bei vorkommender Erledigung derselben, so gut wie die anderen höheren Chargen der Kapelle, nach dem besonderen Willen Sr. Majestät des Königs durch einen bedeutenden Künstler besetzt werden soll, der sich allerdings auch in der Kapelle vorfinden kann, jedoch nicht mit der Annahme, daß dies gerade der durch Anciennität zum Vorrücken Berechtigte sein dürfte. —

Während wir somit den Vize-Konzertmeister sehr wohl in der Zahl der aktiven Violinisten mit inbegriffen sein lassen, würden durch seine Ausscheidung aus dem Etat derselben die Königlichen Stellen für die Violine doch von der angegebenen Zahl „Siebzehn" auf „Sechzehn" reduziert werden. — Ehe wir aber weitergehen, bedürfte wohl noch die Stelle des Dirigenten der Schauspielmusik einer näheren Betrachtung. Es ist nicht anzunehmen, daß jedesmal der Inhaber der ersten Violinstelle in der Kapelle zur Besetzung dieses Postens verwendet werden sollte, weil zu hoffen steht, daß in den Besitz der ersten Violinstellen zukünftig auch besonders tüchtige und gebildete Künstler gelangen werden, die von den artistischen Vorstehern der Kapelle — offen gesagt — besser verwendet werden können als zu den Funktionen, welche gegenwärtig dem Kammermusikus Peschke obliegen. Im Gegenteil werden die Kapellmeister ausgezeichnete Künstler immer beim Opernspiele zu erhalten suchen, und daher wird es kommen, daß stets gerade der am wenigsten künstlerisch Gebildete, sobald er sonst nur eine gewisse ehrenhafte Fertigkeit als Musiker besitzt, zur Besetzung jener Stelle vorgeschlagen wird, — denn ein für allemal ist anzunehmen, daß der Dirigent der Schauspielmusik in keiner Oper mehr mitspielt. Zum Vorteil des Etats und der Beschäftigung der Violinisten im allgemeinen, namentlich aber auch zur Hebung und Verbesserung desjenigen Dienstes, der bisher unter der Leitung des Dirigenten der Schauspielmusik

Der Dirigent der Schauspielmusik.

stehen mußte, würde der geeignetste Vorschlag mit folgendem zu machen sein: — Die Zuteilung der Funktionen eines Dirigenten der Schauspielmusik und Vorspielers bei Vaudevilles, Balletts usw. an einen der Violinisten der Königl. Kapelle soll für die Zukunft nicht mehr stattfinden; dagegen sollen vier der geeignetsten unter den älteren Violinisten dazu bestimmt werden, wochenweise untereinander abwechselnd, jeder also nur alle vier Wochen einmal die Funktionen eines Vorspielers im Schauspiel, kleineren Vaudeville und Ballett-Divertissement zu übernehmen. Jeder dieser vier Kammermusiker, der das Vorspiel an der Spitze eines Teiles der Kapelle als eine Auszeichnung anzusehen haben wird, soll in der ihn betreffenden Woche von der Oper frei sein, weshalb die zwei Vorspieler der zweiten Violine in der Oper, deren oben Erwähnung geschah, unter der Zahl dieser vier nicht mit inbegriffen werden dürfen. Größere Possen, die ohne Wechsel stets ein und desselben Vorspielers bedürfen und als solche von dem Musikdirektor zu bezeichnen sind, sollen dagegen, zumal wenn sie mit verstärktem Schauspielorchester gegeben werden, vom Vize-Konzertmeister vorzuspielen sein; dieser ist dafür von der dritten Gattung der Opern gänzlich befreit, die sich ohne ihn für zwei gleiche Hälften der Streichinstrumentisten verteilen lassen, und die er daher an der Seite des Konzertmeisters nicht mitzuspielen hat. Die dem bisherigen Dirigenten der Schauspielmusik zuerkannte Gehaltzulage von 100 Tlr. könnte somit entweder ganz wegfallen,

oder es könnte diese Summe in vier Teilen den vier zum Vorspiel im Schauspiele bestimmten Violinisten als jährliche Gratifikation von je 25 Tlr. zugewendet werden. Dadurch würden wir allerdings von der vorher ausbedungenen Zahl der Violinisten dennoch keine Stelle erübrigen können, da der notwendigen Einrichtung gemäß immer ein Violinist aus der Reihe der für die Opern disponiblen Geiger, in gleichem Maße wie jetzt ein für allemal der Dirigent der Schauspielmusik ausfüllt, nämlich in jeder Woche derjenige der bezeichneten vier Kammermusiker, welcher für die Dauer derselben mit dem Vorspiel der Schauspielmusik beauftragt ist; der Gewinn aber bei dieser Einrichtung wäre: keiner der Violinisten ginge für die Oper gänzlich verloren, das Schauspiel usw. würde aber frischere und gewecktere Vorspieler erhalten, von denen es sich jeder in seiner Woche angelegen sein lassen würde, durch Wahl und Vortrag der Musikstücke sich auszuzeichnen, während ein beständig mit diesem Dienste Beauftragter unter dem Einerlei und wenig Erheblichen desselben zum Nachteil dieses Dienstes selbst erschlafft und stumpf wird, zum Vorspiel größerer Possen aber, die oft an Schwierigkeit einer Oper gar nicht nachstehen, alle Fähigkeit verliert. Jedem würde es außerdem auch erquicklich sein, zu sehen, daß eine der Violinstellen nicht mehr an ein Mitglied vergeben sei, das eigentlich zum Korps der aktiven Violinisten gar nicht mehr mitgerechnet wird, und bei der oft sich einstellenden Not an Violinisten würden wir auf

diese Weise in dringenden Fällen ohne Vergrößerung des Etats einen Violinisten mehr haben, da der die sogenannte Schauspiel-Woche habende in solchen Fällen stets noch mit in der Oper aushelfen könnte, während jetzt der Dirigent der Schauspielmusik für die Oper schon aus dem Grunde gar nicht mehr existiert, weil er sich natürlich im Laufe der Zeit dem Opernspiel gänzlich entfremdet hat.

Vorschläglicher Etat der Gehalte der Violinisten.

Nach Ausscheidung des Vize-Konzertmeisters vom Etat der Königlichen Stellen für die Violine stellt sich die notwendige Zahl derselben demnach auf „Sechzehn" heraus, welche, um dem früher besprochenen Plane einer möglichst fortdauernden Steigerung der Gehalte näher zu kommen, nach folgenden Angaben ausgestattet werden könnten:

„Zwei Stellen zu 600 Tlr. Zwei zu 550. Zwei zu 500. Zwei zu 450. Zwei zu 400. — Drei zu 350 und drei zu 300 Tlr."

Aus dem Grunde der zu großen Kostspieligkeit sind bei diesem Anschlage die beiden untersten Gehalte als stärker zu besetzen angenommen worden, während, wenn nur der möglichste Wohlstand der Kapelle berücksichtigt werden dürfte, es geeigneter erscheinen würde, die mittleren Gehalte von 500 und 450 Tlr. dreifach zu vergeben, weil natürlich zugestanden werden muß, daß ein Musiker, bei einem mittleren Gehalte angelangt, der Sehnsucht weiter zu rücken eher Geduld entgegenzusetzen vermag, als so lange er noch in einem niederern steht.

Die übrigen Streichinstrumente betreffend.

Die bei der „Bratsche", dem „Violoncell" und dem „Kontrabasse" hinzukommende neue

Stelle würde aus notwendigen Gründen der Sparsamkeit wohl nur als eine Verdoppelung der untersten Stelle zu 300 Tlr. eingeführt werden müssen, falls sich die Gnade Sr. Majestät des Königs nicht etwa dafür aussprechen sollte, daß die neue Stelle bei jedem dieser Instrumente zwischen der bisher bestehenden dritten und vierten mit 350 Tlr. eingeschoben werden möge, was allerdings bei den hier betreffenden wenigen Stellen und den somit nur seltener eintretenden Fällen einer Vakanz auf den unteren Angestellten denn doch jedesmal eine Gehaltserhöhung in Aussicht stellen würde.

Stellen der Blasinstrumente.

Früher waren in der Königlichen Kapelle für jedes Holzblasinstrument vier Kammermusikusstellen eingerichtet; später ist eine dieser Stellen eingegangen, und nur bei der „Flöte“ und der „Klarinette“ ist der frühere Etat beibehalten worden. Es stellt sich nun als sehr wünschenswert und notwendig heraus, daß bei der „Hoboe“ und dem „Fagotte“ die eingegangene Stelle wiederhergestellt werde, und zwar aus folgenden Gründen: —

Der erste Flötist, Hoboist, Klarinettist und Fagottist verdient im Orchester fast ganz die Beachtung und Schonung wie ein erster Sänger auf dem Theater; er tritt durch den Vortrag der Soli im Orchester so selbständig auf, er bedarf, um vollkommen gut vortragen zu können, fast derselben guten Disposition, derselben künstlerischen Laune, desselben rege erhaltenen Ehrgeizes als der Sänger. Der Besitz bedeutender Künstler für diese Solo-

instrumente gereicht daher jedem Orchester zur ganz besonderen Zierde, und diese Zierde muß ganz besonders gepflegt werden. Dieser besondere erste Künstler muß daher notwendig nur für die wichtigsten Partien im Orchester verwendet werden, er darf mit dem eigentlichen Dienste nicht viel zu tun haben; dieser muß vier Musikern überlassen bleiben, welche, gleichmäßig miteinander abwechselnd, zu zwei den Dienst besorgen, denn auch bei diesen darf keine Ermüdung stattfinden, da das Blasinstrument seiner Natur nach anstrengend ist, und sich dann in einem dieser vier Musiker wieder ein Künstler herausbilden soll, der den ersten einst ersetzen können soll, ja ihn schon jetzt im Erkrankungs- oder Urlaubsfalle zu ersetzen hat.

Dienstverteilung.

Der Dienst für fünf Musiker (vier Kammermusiker und einen Akzessisten) bei einem Blasinstrumente muß daher folgendermaßen eingerichtet werden können: —

Alle größere Opern, unter ihnen aber namentlich diejenigen, in welchen für sein Instrument bedeutende Soli vorkommen, übernimmt der erste Bläser, und ist dafür von allen leichteren und kleineren Opern, Possen, Balletts, Schauspiel usw. befreit. — Zwei andere „erste Bläser" übernehmen, nach einem ihnen zuzuerteilenden Repertoire abwechselnd, alle übrigen Opern; Possen, Balletts, Schauspiel usw. übernehmen sie aber wochenweise wechselnd. — Zwei „zweite Bläser" übernehmen, nach einem ihnen zuzustellenden Repertoire abwechselnd, sämtliche größere und kleinere Opern, Possen, Balletts, Schauspiel

usw. spielen sie wochenweise wechselnd. — Auf diese Weise kann der erste Bläser auf eine würdige Art geschont und für seine Vorträge stets tüchtig erhalten werden. Die zwei anderen „ersten Bläser“ werden so ebenfalls nicht übernommen und können sich zum Nachrücken in die Stelle des Solisten ausbilden.

Der Bestand sämtlicher Holzblasinstrumentisten wäre daher auf vier Kammermusiker und einen Akzessisten für jede Gattung dieser Instrumente zu bringen, und somit für „Hoboe und Fagott“ noch ein Kammermusikus anzustellen, was gegenwärtig eigentlich nur noch die Ausgabe eines Akzessistengehaltes verursachen würde, da durch die besondere Gnade Sr. Majestät des Königs die vierten Musiker bei diesen Instrumenten bereits zu überzähligen Kammermusikern mit 300 Tlr. Gehalt gemacht worden sind.

Gehalte der Holzblasinstrumentisten.

Beim Überblick des aktiven Bestandes der Gehalte für die Holzblasinstrumentstellen läßt sich eine durch frühere, gewiß den Umständen gemäße Berücksichtigung entstandene, nicht geringe Ungleichheit gewahren. Nachdem früher für vier Stellen bei jedem der betreffenden Instrumente ein etatmäßiger Gehalt von 600, 500, 400 und 300 Tlr. ausgesetzt war, hat sich dieser ganz unverändert nur bei der „Klarinette“ erhalten; bei der „Flöte“ ist zum Vorteil eines ausgezeichneten Künstlers die zweite Stelle von 500 Tlr. durch eine persönliche Zulage bis auf 800 Tlr. gebracht worden, und während dies als ein ausnahmsweiser Fall vollkommen gerechtfertigt ist, bleibt es doch sehr zu bedauern, daß dagegen die Ge-

halte für „Hoboe“ und zumal „Fagott“ empfindlich beeinträchtigt worden sind, und zwar gerade diese Instrumente, welche ohnedies schon durch Einziehung der vierten Stellen verkürzt sind. Es ist von eigentümlicher Wichtigkeit, hierbei die Erfahrung bestätigen zu müssen, daß diese materiell vernachlässigten Instrumente wirklich auch artistisch gelitten haben, indem mit einigen glänzenden Ausnahmen, zumal bei der Hoboe, diese und der Fagott in unserer Kapelle der Flöte und der Klarinette entschieden auch in künstlerischer Hinsicht nachstehen. — Bei der „Hoboe“ hat sich nur e i n etatmäßiger Gehalt erhalten, und zwar der erste zu 600 Tlr.; der zweite zu 500 Rtl. existiert gar nicht, sondern es ist die zweite Stelle jetzt mit 400 Tlr. bezahlt und die dritte mit 350 Tlr. Die ungestörte Erhaltung der etatmäßigen Gehalte ist aber für die Fortdauer des großen und beneideten Rufes der Königlichen Kapelle eine unerläßliche Bedingnis, denn in ihr liegt ja zugleich der vornherein erwähnte Grund der Auszeichnung eines solchen Königlichen Instituts, welche eben vermögend ist, die bedeutendsten Künstlertalente vorzugsweise an sich zu ziehen. Wenn demnach vier Königliche Stellen für die Hoboe wiederhergestellt werden sollten, so dürfte es mehr als wünschenswert erscheinen, daß zugleich auch der frühere Etat wieder zur Ausführung käme, und es würden dann die geeignetsten Vorschläge zur Besetzung dieser Stellen mit Bezug auf die jetzt sich bei uns vorfindende Ungleichheit der Talente bei diesem Instrumente gemacht werden können. —

Fagott.

Beim Fagott ist der ursprüngliche Etat in den allerbedenklichsten Verfall geraten, denn bei diesem Instrumente bestehen dem Gehalte nach die erste und zweite Stelle gar nicht. Die Gehalte des Fagottes sind jetzt nämlich 450, 400 und 300 Tlr. Wenn nun bei Gelegenheit der nötigen Wiederherstellung der vierten Stelle bei diesem Instrumente auch der frühere Etat von 600, 500, 400 und 300 Tlr. wieder in Ordnung gebracht werden möchte, so werden jedoch die Vorschläge für die Besetzung dieser Stellen mit sehr behutsamer Berücksichtigung des künstlerischen Interesses zu stellen sein. Der Fagott ist nämlich eines von den Instrumenten in unserem Orchester, für welches, wie man sagt, etwas geschehen muß, und dies betrifft besonders die möglichst sehr geeignete Wahl des neu zu gewinnenden Mitgliedes für dieses Instrument, denn es genüge hier die Andeutung, daß es erscheint, als ob die fortbestehende Vernachlässigung des Etats der Gehalte beim Fagott durch eine gerechtfertigte geringe Schätzung der Leistungen eines Teiles unserer Fagottisten begründet worden sei. Desto mehr dürfte es aber an der Zeit sein, dies Instrument in jeder Hinsicht bei uns zu haben. —

Waldhorn.

Da nicht nur fast in allen größeren Opern, sondern namentlich auch in allen komischen kleineren Opern für „vier Waldhörner“ geschrieben ist, erscheint es notwendig, daß vier Waldhornbläser eigens für die Oper angestellt werden, während z w e i insbesondere für Vaudeville, Posse, Ballett, Schauspiel usw.

bestimmt seien. Da jedoch für den ersten Hornisten ganz dieselben Verhältnisse eintreten, wie für den ersten Bläser eines Holzblasinstrumentes, nämlich, daß er bei den häufigen Soli ebenso persönlich und selbständig im Orchester auftritt wie jener, so ist auch hier daran zu denken, daß der eigentliche Solist so viel wie möglich geschont werde. Dies geschieht am besten dadurch, daß für die Oper allein „fünf“ Hornisten, darunter drei „Primisten“ angestellt werden. — Der erste, eigentliche Solohornist übernimmt dann alle größeren Opern, zumal die, welche sich durch schwierige Soli für sein Instrument auszeichnen; dafür ist er von allem übrigen Dienste im Theater befreit. Zwei andere „erste Hornisten“ übernehmen nach einem ihnen zuzustellenden Repertoire miteinander abwechselnd sowohl das sogenannte „zweite erste Horn“ bei allen mit vier Hörnern besetzten Opern neben dem ersten Solohornisten, als auch in den kleineren Opern, von welchen der erstere gänzlich befreit ist, die zwei ersten Hörner, und in Opern mit bloß zwei Hörnern abwechselnd das erste Horn; auf diese Weise werden auch diese beiden Bläser nicht übermäßig angegriffen, und der talentvollste von ihnen behält Gelegenheit, sich für die erste Stelle auszubilden. — Zwei Sekundisten übernehmen alle Opern mit vier Hörnern und wechseln bei den Opern mit zwei Hörnern. In Erkrankungs- und Urlaubsfällen müssen auch die beiden ausschließlich mit dem Vaudeville, Schauspiel usw. Beauftragten auszuhelfen bereit sein.

Demnach würde der numerische Bestand der Waldhornisten für die Königliche Kapelle sich auf „Sieben“ erheben, und diese sieben Stellen würden durch fünf Kammermusiker und zwei Akzessisten zu besetzen sein.

Gehalte der Waldhornbläser.

Gegenwärtig bestehen beim Waldhorn vier Königliche Kammermusikusstellen: — eine durchaus ausnahmsvolle, die sich durch persönliche Zulagen auf 800 Tlr. beläuft, sodann drei Stellen zu 600, 500 und 400 Tlr. Dazu kommen nach dem älteren Etat zwei Akzessisten, von denen der eine jedoch durch die besondere Gnade Sr. Majestät des Königs als überzähliger Kammermusikus einen Gehalt von 300 Rtl. bezieht. Vor ein und einem halben Jahre wurden diesem Bestande ausnahmsweise und in Berücksichtigung des starken, besonders durch langwierige Krankheit eines der ersten Waldhornisten sehr erschwerten Dienstes noch zwei jüngere Akzessisten hinzugefügt, so daß es gegenwärtig sogar acht Hornbläser in der Kapelle gibt, während unseres Erachtens in einem vollkommen geregelten Zustande auf die soeben angegebene Weise sieben für den Dienst genügen würden. Der gegenwärtige qualitative Bestand der Hornisten in der Kapelle bedarf aber einer ganz besonderen Beleuchtung, um auf die großen Schwierigkeiten aufmerksam machen zu können, welche der Begründung eines vollkommen genügenden artistischen Bestandes bei diesem Instrumente entgegenstehen.

Gegenwärtiger artistischer Bestand beim Waldhorn.

— Im Besitz der eigentlichen ersten Stelle beim Waldhorn ist jetzt noch ein zu seiner Zeit mit Recht sehr gerühmter Künstler, Kammermusikus Haase;

schon vor fünf Jahren erschien es jedoch notwendig, ihm einen besonders tüchtigen Hornisten noch zur Seite zu setzen, denn schon damals hatten sich bei ihm die Gebrechen eingestellt, die nach einer längeren Reihe von Dienstjahren bei einem Instrumente, wie dem Waldhorn, sich wohl einzufinden pflegen; diese Gebrechen haben sich bis jetzt auf die beklagenswerteste Weise verschlimmert; während Haase hin und wieder noch eine recht glückliche Disposition zeigt, welche an seine bessere Zeit erinnert, genügt er doch für gewöhnlich unbedingt nicht mehr, um seine Stellung auszufüllen: sein Ansatz ist unsicher, sein Atem unzureichend, seine Lippen sind nicht fest genug, um über die Quantität des Tones zu gebieten, und infolgedessen wirkt sein Vortrag gemeinhin störend für die Leistung der Kapelle. Sollte nun Haase, da er für das erste Horn nicht mehr tauglich befunden werden kann, von jetzt an für das zweite Horn verwendet werden, so ist dagegen einzuwenden, daß dieselben Gebrechen, welche ihn zur Behandlung des ersten Hornes unfähig machten, beim zweiten Horne keineswegs unschädlich werden und im Gegenteil sich um so hindernder herausstellen müssen, als auch der beste Hornist, wenn er lange Zeit seinen Ansatz nur für die höhere Lage des ersten Hornes geübt hat, die tiefe Lage des zweiten Hornes gar nicht zu behandeln fähig ist; außerdem sind aber unsere Sekundisten beim Horn von so guter Beschaffenheit, daß die Mitverwendung eines neuen, zweifelhaften — nur störend sein würde. Die geeignetste Verwendung Haases,

sobald er eben nicht pensioniert werden sollte, würde die zum Dienst im Schauspiel, Vaudeville usw. sein, wenn wir da nicht unglücklicherweise wiederum auf einen Waldhornbläser, Kammermusiker Kretschmar, stießen, der seiner Invalidität wegen bereits ausschließlich auch schon nur noch zu diesem Dienste verwendet werden kann.

Dies die eine Schwierigkeit, deren Beseitigung nur höherer Einsicht anheimgestellt werden kann, die aber vielleicht nur dadurch herbeigeführt werden dürfte, daß der Veteran Kretschmar, der mit solcher Entscheidung vielleicht gar nicht unzufrieden sein dürfte, pensioniert würde, und Haase dagegen, dessen Pensionierung um etwas kostspieliger wäre, dem in seiner bürgerlichen Stellung diese aber auch wahrscheinlich sehr unwillkommen erscheinen dürfte, für den Dienst Kretschmars beibehalten würde. —

Der bedeutende Ruf, welchen der Waldhornist Lewi als Virtuos auf seinem Instrumente zumal auswärts genoß, verschaffte diesem das Glück, mit einer sehr bevorzugten Stellung an Haases Seite in die Kapelle aufgenommen zu werden. Der Ruf Lewis als Virtuos hat sich nun aber für sein Spiel im Orchester nicht bewährt: — sein Ton ist krankhaft und unsicher, seine Vortragsmanier dem Charakter des Instrumentes, wie es im Orchester angewendet wird, durchaus widersprechend und ungleich, und dabei sein Eifer für alles, was nicht als Solo hervortretend ist, sehr gering. Sein anhaltend geschwächter Gesundheitszustand hat außerdem wiederholt

die größten Störungen im Dienst verursacht. Im gemäßigsten Sinne bezeichnet, stellt sich Lewi wenigstens nicht als derjenige Künstler heraus, auf den wir für die Zukunft unser bestes Vertrauen behalten dürften, sondern schon jetzt sind in diesem Sinne unsere Blicke nur noch auf die beiden jüngsten Akzessisten gerichtet, von denen wir, nach den Proben, die sie abgelegt haben, hoffen können, daß der eine oder andere von ihnen uns baldigst den, in einem gewissen Sinne fehlenden, ersten Waldhornisten ersetzen werde.

Bei einem so äußerst schwierigen Zustande müssen wir nun unsere fast gänzliche Ratlosigkeit eingestehen, da eine ganz gründliche Verbesserung desselben nur mit augenblicklichen sehr großen Opfern allerhöchsten Ortes, und wahrscheinlich auch nur durch persönliche Kränkung der betreffenden Individuen herbeizuführen sein würde. Sollte die Lösung dieser Schwierigkeit auf keine Weise aufgefunden werden können, so bliebe vorläufig allerdings nichts weiter übrig, als unter Beibehaltung des aktiven Bestandes, wie er in diesem Augenblicke anzutreffen ist, die zweckmäßigste Besetzung der Hornpartien, ohne Rücksicht auf Rang dem Ermessen der Kapellmeister zu überlassen, den achten Hornisten aber jedenfalls noch beizubehalten und den noch zurückgebliebenen älteren Akzessisten zum Kammermusikus mit 300 Rtl. zu befördern. Zuvor aber sei es erlaubt, einen Blick auf die Ersparung zu werfen, welche aus der vorbehaltenen zukünftigen Einrichtung der Waldhornstellen gegen den jetzigen Bestand erwachsen

muß. Der Etat würde nach Genehmigung des oben gemachten Vorschlages am geeignetsten auf fünf Stellen zu 600, 500, 450, 400 und 300 Tlr. gesetzt werden, welches mit den Gehalten zweier Akzessisten zu 150 Tlr. eine jährliche Ausgabe von 2550 Tlr. ausmacht. Gegenwärtig und zumal wenn billigerweise der ältere der Akzessisten auf einen Gehalt als Kammermusiker auf 300 Tlr. gebracht würde, kostet das Waldhorn in der Kapelle 3200 Tlr., nämlich einzelne Posten von 800, 600, 500, 400, zweimal 300, und für zwei Akzessisten 300 Rtl., also 650 Tlr. mehr als in Zukunft. Jedenfalls ist es erfreulich, bei einer künftigen neuen Einrichtung dieser Stellen eine ganz natürliche Ersparnis mit in Vorschlag bringen zu können, da nicht zu leugnen ist, daß bei der gegenwärtigen unzweckmäßigen Besetzung der Waldhornstellen eine, dem Etat der übrigen Instrumente entgegengehalten, überreichliche Ausstattung derselben stattfindet, die ohne allen Grund für die Zukunft fortbestehen würde.

Die Trompete.

Die Trompete ist in der Kapelle vollkommen ausreichend durch vier Kammermusikusstellen besetzt; nur erscheint es bei der großen Wichtigkeit, welche diesem Instrumente in allen neueren Opern beigelegt ist, und bei der Notwendigkeit, ausgezeichnete Künstler dafür zu halten, vollkommen billig, daß diese Stellen auch dem Gehalte nach denen der übrigen Blasinstrumente gleichgesetzt werden; heutzutage ist wenigstens nicht einzusehen, warum ein erster Trompeter nicht ebenso viel wert sein sollte, als ein erster

Hornist. Sollte es aus Rücksichten der Sparsamkeit durchaus notwendig erscheinen, bei diesem Instrumente noch eine Ermäßigung der Gehalte bestehen zu lassen, so wäre mindestens ein Etat von 500, 450, 400 und 300 Tlr. vorzuschlagen.

Die Posaunen.

Die Posaunen werden jetzt durchgehends bei allen Opern angewandt, und eine Oper ohne Posaunen gehört im heutigen Repertoire zu einer Seltenheit, da selbst Possen und Balletts durchgehends mit diesen Instrumenten versehen sind. Erwägen wir daher den starken Dienst, den die Posaunisten zu versehen haben, so erscheint es durchaus unbillig, daß sie nicht sämtlich auch dem Gehalte nach den übrigen Kammermusikern gleichgestellt sind. Anstatt jetzt nur für die Baßposaune (und zwar aus dem Grunde, weil diese einzelne mehr beschäftigt sei) ein Kammermusikus mit dem etatmäßigen Gehalte von 300 Tlr. angestellt ist, während die beiden anderen Posaunisten nur mit 200 Tlr. bezahlt werden, ist durchaus zu wünschen, daß sämtliche drei Posaunisten auch dem Gehalte nach als wirkliche Kammermusiker der Kapelle einverleibt würden, da die Fälle, wo der Alt- und Tenorposaunist nicht beschäftigt wäre und der Baßposaunist allein zu blasen hätte, so außerordentlich selten sind, daß sie keine Ausnahme rechtfertigen können. Kann jedoch der Baßposaunist dafür, daß sein Instrument allerdings einen größeren Aufwand von Kraft erfordert als die Alt- und Tenorposaune, auch dafür, daß er als besonders guter Musiker gewissermaßen den Kern und die Grundlage

des Posaunenkorps bilden muß, eine kleine Auszeichnung erhalten, so geschehe dies durch eine kleine Zulage zu seinem Gehalte, über den hinauszurücken er an und für sich doch nie Hoffnung hat. — Auf diese Gehaltserhöhung der Posaunisten ist, selbst wenn sie den gegenwärtig für diese Instrumente angestellten, bescheidenen Musikern unerwartet und unverlangt kommen sollte, aus dem Grunde der Gerechtigkeit und Gleichmäßigkeit in den Verhältnissen der Kapellstellen zu halten.

Paukenschläger.

So wünschenswert es auch aus mancher Rücksicht erscheinen möchte, daß der Paukenschläger der Königlichen Kapelle noch einen Substituten erhalte, welcher ihm nicht nur einen Teil des Dienstes, der für ihn sich fast auf alle Aufführungen der Kapelle erstreckt, abnähme, sondern im Falle seiner Behinderung auch für ihn einträte, so wagen wir doch nicht für alle Zukunft diesen Vorschlag zu machen, weil nicht zu leugnen ist, daß, auf dieser Grundlage weitergehend, bald auch noch für andere, ebenfalls nur einfach besetzte Instrumente Substituten in Anspruch genommen werden dürften, wenngleich nicht zu leugnen ist, daß keines der anderen einfach besetzten Instrumente so durchgehend in allen Orchesterkompositionen angewendet ist, als die Pauke. Die besondere Rücksicht auf das künstlerische Interesse unserer Orchesteraufführungen ist es allein, was gegenwärtig in uns den lebhaften Wunsch nährt, es möge für jetzt noch ein Paukenschläger angestellt werden. Für jedes Instrument erscheinen von Zeit zu Zeit ganz eigentümliche Talente, und als ein solches

darf im vollsten Sinne für die Pauke ein junger Mann, der Musikus Pfund in Leipzig, angesehen werden; dieser hat seinem Instrumente eine so schöne und für das Orchester so wichtige Behandlung beizubringen verstanden, daß seine ganz besonderen Leistungen wiederholt unsere Augen auf sich gezogen haben und endlich den Wunsch in uns erregten, diesen Musiker für die Königliche Kapelle zu besitzen. Wenn wir daher seine zu wünschende Akquisition ernstlich in Anregung bringen, so möge diese, falls sie wirklich zu gestatten wäre, als eine ausnahmsweise gelten; Pfund würde als überzähliger Kammermusikus angestellt, mit dem einstigen Ausscheiden des jetzt angestellten Kammermusikus aber diese besondere Stelle wieder eingezogen werden.

Harfenspieler.

Der als Harfenspieler in der Königlichen Kapelle angestellte Kammermusikus möge jedenfalls auch einen vollen Gehalt als solcher beziehen, da er in der von ihm zu fordernden Qualität als guter, seinem Instrumente vollkommen gewachsener Musiker den anderen Kammermusikern durchaus nicht nachgesetzt sein darf, zumal da auch er auf steigenden Gehalt sich nicht Hoffnung zu machen hat. Ist dies Instrument bisher, zumal in deutschen Opern, noch nicht häufig angewandt, so kommt dies vielleicht gerade daher, daß in deutschen Orchestern sich das edle Instrument nur selten oder nicht gut vorfindet, und die Komponisten deshalb sich seiner Anwendung enthalten. Einer Kapelle, wie der Dresdener, nun geziemt es aber, mit der Einführung und Pflege

dieses mit großem Unrechte vernachlässigten Instrumentes anderen Orchestern voran zu gehen und dadurch ein aufmunterndes gutes Beispiel zu geben. — Indem wir uns vorbehalten, später auf das Instrument selbst zurückzukommen, möge hier doch die spezielle Bemerkung nicht unterdrückt werden, daß zu hoffen steht, ein voller Kammermusikusgehalt von 300 Tlr. werde für die Zukunft auch imstande sein, uns einen entschiedenen Künstler auf dem betreffenden Instrumente zu verschaffen, während für jetzt anzunehmen bleibt, die in Anregung gebrachte Gehaltserhöhung werde dem gegenwärtig bei uns für die Harfe angestellten Musiker Veranlassung geben, sich ausschließlich und eifriger mit seinem Instrumente und zu seiner Vervollkommnung auf demselben zu beschäftigen, da bisher sein zu seinem Unterhalte nicht ganz ausreichender geringer Gehalt es ihm zur Notwendigkeit macht, seine Privatmuße zu sehr für Unterrichtgeben auf anderen Instrumenten, zumal Klavier, zu verwenden, was seinen Leistungen auf der Harfe um so nachteiliger wird, als er dieses Instrument keineswegs von Jugend auf erlernt, sondern auf Veranlassung einer ihm dafür angetragenen Anstellung in der Kapelle sich erst flüchtig damit bekannt gemacht hat.

Instrumente.

Anschaffung einer Tenor-Posaune.

Die Anschaffung noch einer Tenorposaune ist notwendig, weil für die meisten neueren Opern, zumal für die französischen (in welchen nur für Tenorposaune geschrieben ist) die Altposaune ihrem Umfange nach nicht zureicht, und der Altposaunist daher genötigt ist, oft

ganze Stellen auszulassen oder sie um eine Oktave höher zu spielen. Dem Altposaunisten muß daher außer seinem gewöhnlichen Instrumente noch eine Tenorposaune zugestellt werden.

Anschaffung neuer Pauken.

Als unerläßlich notwendig stellt sich die Anschaffung neuer Pauken heraus, da die jetzt noch für den Gebrauch bestimmten der Königlichen Kapelle vollkommen unwürdig sind. Es ist auch bereits der Versuch gemacht worden, aus der Nähe her neue Pauken zu beziehen, die Erfahrung hat aber erwiesen, daß diese Instrumente nicht der Anschaffung wert seien. Als das Ausgezeichnetste, was von diesen Instrumenten verfertigt wird, werden uns nun die Londoner Pauken nachgewiesen: nicht nur das Zeugnis bedeutender Künstler der Königlichen Kapelle, welche diese Instrumente in England kennen gelernt haben, spricht dafür, sondern es erhellt auch aus der allgemein bekannten Vortrefflichkeit englischer Fabrikate dieser Art, daß die besondere Mischung des Metalls und die große Erfahrenheit der Engländer in der Verarbeitung desselben in dieser Hinsicht das vollkommenste liefern muß. In Deutschland sind es bis jetzt gewöhnliche Kupferschmiede, welche den Kessel der Pauke verfertigen, in England sind dies eigene Mechaniker, welche nur Instrumente der betreffenden Art konstruieren. Ein Zweifel gegen diese englischen Pauken ist bei uns erregt worden durch ein auf Anfragen gestelltes Gutachten eines berühmten Komponisten, des Generalmusikdirektors Mendelssohn-Bartholdy, welcher die Wirkung der Pauken in englischen

Orchestern als unserem Ohr fremdartig und störend befunden hat, und zwar weil sie einen Klang, dem der großen Trommel ähnlich, hätten. Andere bezeugen dies zwar auch, geben aber dafür den Grund an, welcher Mendelssohn-Bartholdy entgangen zu sein scheint; dieser liegt in der Behandlung der Pauken von seiten der englischen Musiker, welche sich dazu nach der älteren Gewohnheit noch bloßer Holzklöpfel bedienen: diese geben allerdings auch unseren Pauken einen trommelartigen Klang, weshalb wir uns bereits seit längerer Zeit nur mit Leder umwickelter Klöpfel bedienen. Es steht daher mit richtiger Voraussicht zu erwarten, daß englische Pauken, von unseren Paukenschlägern behandelt, die Wirkung, welche Mendelssohn-Bartholdy gestört hat, nicht hervorbringen werden. — Ergibt sich nun, daß die besprochenen englischen Pauken die besten seien, so wäre es wünschenswert und sogar notwendig, daß drei solcher Instrumente für die Königliche Kapelle angeschafft würden, nämlich zwei sogenannte Tenorpauken und eine Baßpauke, da in neueren Opern es sehr häufig notwendig wird, daß, der verschiedenen, schnell wechselnden Stimmung wegen, drei Pauken zugleich im Orchester stehen, und außerdem, falls eine der Pauken eine Reparatur erforderte, keine andere Pauke in der Zwischenzeit zu der einen englischen passen würde. Die Ausgabe für diese Anschaffung ist nicht unbedeutend; bedenkt man aber die außerordentliche Dauer solcher Instrumente und auf wie lange Zeit daher einem großen Bedürfnisse auf die voll-

kommenste Weise abgeholfen wäre, so erscheint das Opfer nicht übermäßig.

Doppelte Pedalharfe.

Die Königliche Kapelle besitzt zwei einfache Pedalharfen: — keines von diesen Instrumenten genügt, um das auf ihnen spielen zu können, was in vielen Partien im Orchester darauf verlangt wird. Abgesehen von entschieden bedeutenden und schwierigen Partien, wo der Harfe eine sehr hervortretende, selbständige Rolle zugeteilt ist, finden sich oft auch in gar nicht schwierigen Begleitungen Stellen vor, die auf einer einfachen Pedalharfe gar nicht zu spielen sind. Wohl mag es große Harfenkompositionen geben, für welche das einfachere Instrument ausreicht; dies sind aber Kompositionen, die eigens für dieses, seines geringeren Preises wegen weiter verbreitete Instrument geschrieben und berechnet sind; bei größeren Instrumentalkompositionen und zumal bei Opern, wo die Tonart der dramatischen Mannigfaltigkeit wegen oft und schnell wechselt, kann aber auf die beschränktere Konstruktion dieses wohlfeileren Instrumentes keine Rücksicht genommen werden, sobald es so gut wie jedes andere Instrument des Orchesters zur Mitanwendung gebracht wird, sondern es werden Griffe und Passagen geschrieben, die, während vieles übrige auf einem einfachen Instrumente gespielt werden könnte, auf diesem jedoch wiederum nicht zu ermöglichen sind. Jede Aushilfe ist störend: entweder sieht sich der Harfenspieler genötigt, während des Weiterspielens des Orchesters umzustimmen, sobald er in einer späteren Stelle in einer anderen Tonart als der vorigen zu spielen hat, und

dann klingt dieses Einstimmen durch das übrige Orchester störend hindurch: oder wenn zwei Harfen, von denen die eine für die Kreuztonarten, die andere für die Be-Tonarten gestimmt ist, vorhanden sind, und sie könnten wirklich dem Raume nach gut aufgestellt werden, so tritt dann immer noch die auf keine Weise zu beseitigende Unmöglichkeit ein, gewisse vorgeschriebene und nötige Griffe und Passagen auf einer einfachen Pedalharfe auszuführen, welche eben für die vollkommenere Konstruktion einer doppelten Pedalharfe berechnet sind, die sich in jedem französischen Orchester auch wirklich vorfindet. So kostspielig nun auch die Anschaffung eines so teueren Instrumentes sein möge, so ist doch der Mangel einer doppelten Pedalharfe eine entschiedene Unvollkommenheit im Bestande der Königlichen Kapelle, und in einem so wichtigen und gepriesenen Institute dürfte eine anerkannte Unvollkommenheit wohl nicht bestehen; außerdem könnten ja die beiden einfachen Pedalharfen dagegen verkauft werden.

Schlag-instrumente.

Instrumente wie 1. große Trommel, 2. Becken, 3. Triangel besitzt die Königliche Kapelle gar nicht, sondern sie werden von den Stadtmusikern usw., welche aushilfsweise zu den Aufführungen der Kapelle hinzugezogen werden, selbst gestellt. Wenn im Verhältnis zu den übrigen Instrumenten des Orchesters diese auch nur einen sehr niederen Rang einnehmen, so ist ihr *guter* Klang doch um so mehr zu berücksichtigen, als ihr *gemeiner* der ganzen Aufführung des Orchesters einen unedlen Charakter zu geben vermag. Die In-

strumente nun, welche die Stadtmusiker usw. mitbringen, müssen von uns gerade so hingenommen werden, als diese sie besitzen, und diese sind gewöhnlich, so auch hier, sehr niederer Qualität und bringen meistens eine Wirkung hervor, die etwas unläugbar „Bereiterbudenartiges" an sich hat. Mag dies dem daran Gewöhnten entgehen, dem fremden, besser gewöhnten Zuhörer entgeht es nicht, und er erkennt darin eine Unvollkommenheit, die es auch wirklich ist. Sind diese Instrumente an und für sich schon in vielen Opernkompositionen sehr gemein und trivial angewendet, so wird durch schlechte Exemplare derselben im Orchester ihre unedle Wirkung noch gesteigert; geistvolle Komponisten haben jedoch auch diesen Instrumenten eine charakteristische bedeutsame Anwendung beizubringen gewußt, — man denke dabei an das leise und anschwellende Tremolo der Becken usw. — diese edleren Wirkungen sind aber auf schlechteren Instrumenten fast gar nicht hervorzubringen; daher gehört auch die Anschaffung dieser Instrumente in guter Qualität zum Ehrenpunkte für die Königliche Kapelle. —

Lokalität des Orchesters.

Die beste Stellung eines Theaterorchesters zu ermitteln, wird wahrscheilich immer eine Aufgabe bleiben, deren vollkommener Lösung man sich wohl nähern, die man selbst aber wohl nie vollständig erreichen können wird. Für das Konzert ist eine möglichst vollkommene Stellung ausführbar, weil hier das Orchester dem Publikum das Gesicht zukehrt, und seine Wirkung daher nur nach e i n e r Seite hin zu berechnen ist; im Theater aber steht das Or-

chester zwischen dem Publikum und der Sängerbühne, und soll aus verschiedenen Notwendigkeiten nach zwei Seiten hin wirken, indem es auch den Sängern einen verständlichen, klaren Anhaltspunkt gewähren muß. Da der Dirigent Sänger und Orchester zugleich zu leiten hat, muß er, vom Publikum aus, hinter dem Orchester stehen, wendet diesem daher den Rücken zu, und das Orchester, um den Dirigenten möglichst im Auge haben zu können, muß daher dem Publikum auch den Rücken zudrehen, so daß die beste Wirkung des Orchesters eigentlich nach der Bühne geht. Diesem durch die notwendige Konstruktion eines Theaters bedingten Übelstande abzuhelfen sind bereits und zu allen Zeiten Versuche gemacht worden, nie kann aber einer derselben das Problem vollkommen lösen; am nächsten würde man ihm allerdings kommen, wenn der Dirigent, wie beim Konzert, sich vor das Orchester stellte, und dieses daher dem Publikum das Gesicht zukehren dürfte; dies könnte jedoch nur bei solchen Aufführungen stattfinden, in welchen das Sängerpersonale so sicher und fest einstudiert ist, daß es durch die Entfernung des Dirigenten nicht gestört zu werden fürchten dürfte: bei dem schnell wechselnden Repertoire der Opern an deutschen Theatern, so auch hier, dürfte jedoch diese Voraussetzung nur selten gerechtfertigt werden können, weil nicht Zeit genug gegeben ist, um jeder Opernvorstellung die nötige Anzahl von Proben vorangehen zu lassen, welche diese große Sicherheit des Gesangpersonales einzig zustande bringen kann.

Konstruktion des Orchesters.

Ein wichtiger Übelstand besteht jedoch in der Konstruktion unseres Orchesters, welcher besonders deswegen hervorgehoben werden muß, weil er wirklich zu beseitigen möglich ist: dies ist der höchst schädliche Mangel an Tiefe zumal im Verhältnis zur Länge. Ein Orchester, welches in zwölf Pultreihen der Länge nach, der Tiefe nach aber nur in drei Reihen aufgestellt werden muß, kann in seinen Aufführungen unmöglich jene höhere Präzision besitzen, ohne welche es in ihnen keine Energie und Vollendung gibt. Die Länge des Orchesters ist gegen seine Tiefe oder Breite zu beträchtlich, als daß bei gewissen, sehr häufig vorkommenden Kombinationen, durch das Bewußtsein der gegenseitigen zu großen Entfernung nicht Zughaftigkeit im Vortrage der einzelnen Musiker entstehen sollte, und die große Sicherheit, welche jeder erhält, sobald er den anderen in möglichster Nähe deutlich hört, ihn nicht verlassen müßte. Die sehr üblen Folgen dieser Hinderlichkeiten gestalten sich immer bedenklicher; sobald die Präzision beeinträchtigt oder beschwert wird, leidet notwendigerweise nicht nur die bestimmte und sichere Kraft, sondern auch die Zartheit und Feinheit der Schattierungen im Vortrage des Orchesters; die Sicherheit des Dirigenten selbst wird durch Kenntnis jener Übelstände ins Schwanken gebracht und geht in Ängstlichkeit über, und wie sollte es anders sein, wenn es sich als unzweifelhafte Tatsache herausstellt, daß man am einen Ende des Orchesters den Schall der am anderen Ende aufgestellten Instrumente immer erst etwas nach dem Takt-

schlage des Dirigenten zu hören bekommt? Konzentriertheit, möglichste Annäherung aller Musiker ist die wichtigste Bedingung für präzise Ausführung, und mit größter Sicherheit ist zu behaupten, daß dieser Bedingung die jetzige Konstruktion des Orchesters durchaus widerspricht. Ein Orchester, welches gut zusammenspielen soll, darf in seiner Ausdehnung von einer Seite zur anderen nicht länger sein, als seine Tiefe oder Breite doppelt genommen beträgt: vom Dirigenten aus muß die Entfernung nach jedem der beiden Flügel nicht weiter sein, als nach dem Zentrum der Tiefe. Bei unseren großen Opern ist es daher notwendig, daß die Tiefe des Orchesters auf vier Pultreihen berechnet werde; dann werden auf jeder Seite des Dirigenten ebenfalls nur vier Reihen notwendig werden; das Ganze wird auf diese Weise leicht zu übersehen und mit größter Sicherheit zu dirigieren sein; die Musiker, näher an einander gerückt, hören sich gegenseitig besser; der Vorspieler der Violine ist sämtlichen Streichinstrumentisten für den Strich usw. erkennbar; die Holzblasinstrumentisten bilden einen geschlosseneren harmonischen Körper, und können sich wegen des gemeinschaftlichen Vortrages der Soli in einen gewissen magnetischen Raport setzen, welcher durchaus gelöst ist, sobald sie sich nicht gegenseitig hören und sehen. — Um dies wichtige Ergebnis zu erreichen, wäre es nötig, daß bei großen Opern noch eine Bank der Sperrsitze dem Orchester hinzugefügt würde; da aber die Länge des Orchesters prinzipmäßig nicht vollständig benutzt

werden soll, so verstünde es sich von selbst, daß an den Seiten dafür Plätze für das Publikum gewonnen würden, welche ungefähr den Verlust in der Mitte ausgleichen dürften. Diese Seitenplätze werden demohngeachtet nicht näher an die Bühne vorrücken als es beim Schauspiel der Fall ist, und bewahren wir von unserem Publikum die bescheidene Meinung, daß ein nicht geringer Teil desselben nur den Sängern seine Aufmerksamkeit schenkt, so werden diese vorgerückteren Plätze gewiß von Leuten nicht ungesucht bleiben, denen eine einseitige Anhörung des Orchesters durchaus gleichgültig ist, — im übrigen ein Übelstand, der ja auch jetzt für die ersten Reihen der Sperrsitze existiert und trotzdem den Besuch derselben nicht hindert. — Wenn nun diese Seitenplätze sowohl auch bei der mittleren als bei der kleineren Oper für das Publikum beibehalten würden, so könnte dadurch noch folgendem Verhältnisse abgeholfen werden: — Indem bis jetzt für die mittlere Oper, mit sechszehn Violinen, vier Bratschen, vier Violoncellen und drei Kontrabässen, derselbe Orchesterraum abgetreten werden mußte, wie für die größere Oper, und zwar aus dem Grunde, weil nur einige sehr wenige Instrumente, welche bei dieser mittleren Oper notwendig sind, in dem für die kleinere Oper bestimmten Orchesterraum nicht untergebracht werden können, — hat es sich stets herausgestellt, daß ein ziemlich großer Raum an den Seiten des Orchesters unbenutzt und leer geblieben ist, so daß es den Dirigenten der Kapelle oft schwer hat ankommen müssen, bloß um noch

zwei oder drei notwendige Instrumente unterzubringen, diesen größten der bisher zugestandenen Orchesterräume in Anspruch zu nehmen. Die kleinere Oper leidet dagegen wieder an dem großen Übelstande der sehr geringen Tiefe und übergroßen Länge des Orchesters, der hierbei noch greller als bei den großen Opern heraustritt, weil ganz dieselbe Länge des Orchesters, wie bei jener, hier mit nur zwei Pultreihen in der Tiefe zusammentrifft, wodurch ein beständiges Schwanken im Orchesterspiele entsteht. Es ist daher sehr wünschenswert, daß dem Orchester der zweiten und dritten Operngattung derselbe Raum zugestanden würde, da der Unterschied in der Zahl der Instrumente hierbei sehr gering ist, es sich gewöhnlich aber auch trifft, daß die kleinere Oper mit Blech- und Schlaginstrumenten (wie bei allen französischen komischen Opern) stärker besetzt ist, als die mittlere. Wenn daher für beide Opern zwei Bänke der Sperrsitze zum Orchester genommen, dafür aber ein für allemal an den Seiten bis an die Orchestertüre, wie beim Schauspiele, drei Reihen Sitze dem Publikum überlassen werden, so gleicht sich die Zugabe an die kleinere Oper für die Einnahme im allgemeinen vollkommen aus, der ganzen Orchestereinrichtung würde aber eine zweckmäßigere Norm gegeben sein.

Wenn die architektonische Harmonie des Saales durch die bezeichnete notwendige Einrichtung eine Störung erleiden sollte (was übrigens zu bezweifeln stünde), so ist erstlich zu erwidern, daß diese, mit der Hinzuziehung noch einer Sperrsitzbank verbundene Ein-

richtung ja nur eine Ausnahme für einzelne, verhältnismäßig seltenere Fälle — den Aufführungen von Opern der ersten Gattung — sein soll, daß also jene Harmonie für gewöhnlich ungestört bleiben würde. Reicht aber auch dieser Grund zur Bekämpfung jenes Einwandes nicht aus, so fragen wir: warum ist bei der Konstruktion des Saales nicht genügend auf alle notwendige Erfordernisse des Zweckes gesehen worden, für den jener Saal hergerichtet werden sollte? Hat es an Jemand gefehlt, der das richtige Bedürfnis eines Orchesters für die Größe dieses Saales dem Architekten gegenüber klar und deutlich aussprechen konnte, soll deshalb für alle Zeiten das Bedürfnis unberücksichtigt bleiben, wenn es durch eine schnell gewonnene Erfahrung sich als unabweislich herausstellt, und die verweigerte Abhülfe desselben als eine beständige Mangelhaftigkeit durch die hoffentlich lange Zukunft des schönen Kunstgebäudes hingeschleppt werden? Die Konstruktion eines Orchesters aber, welche die Präzision und alle aus dieser entspringenden Vorteile eines Orchesterspieles hindert, ja, nach einem gewissen Maßstabe unmöglich macht, ist als ein absoluter Fehler des Ganzen anzusehen, und es muß dem Architekten daran liegen, einen Hauptfehler gut zu machen, der unmöglich war, wenn das Beispiel der Einrichtung von Orchestern, wie es vor allem im Theater der großen Oper zu Paris vorlag, befolgt wurde: das Beispiel dieses, sowie einiger anderen guten Theater, vor allem aber die genaue Beobachtung der Erfordernisse des Gegenstandes selbst geben den sehr richtigen

Grundsatz an die Hand: „ein Orchester darf nicht mehr als zweimal so lang sein, als es tief oder breit ist.“ Das hiesige Orchester ist aber, zumal nach der Möglichkeit der darin aufzustellenden Musiker, viermal so lang als es breit ist. — Dies zur Entgegnung auf den etwa zu fürchtenden, oben genannten Einwand.

Die Notenpulte.

Ein letzter, aber sehr wesentlicher Übelstand befindet sich in unserem Orchester, dessen gänzliche Entfernung lebhaft zu wünschen ist: — Die Pulte in unsrem Orchester sind von einer so ungeschickten und massenhaften Konstruktion, daß nicht wohl begreiflich ist, wie sie mit dem Bedürfnisse in Übereinstimmung gesetzt werden sollen. Während man in allen neueren Orchestern auf die schlankeste und am wenigsten platzraubende Gestalt der Pulte studiert, scheint hier gerade das entgegengesetzte Bemühen vorgeherrscht zu haben. Diese Pulte füllen den Raum des Orchesters, aus welchem der Klang so ungehindert wie möglich ausgehen soll, mit einer so unnötigen Masse von Holzwerk, daß es zum Verwundern ist, wie der Ton noch auf den Resonanzboden des Orchesters aufschlagen kann. In ihrer plumpen Unbehülflichkeit und Ausdehnung nehmen sie einen großen Teil des Platzes in Anspruch und hindern durch ihre Ungelenkigkeit die besten Kombinationen für zweckmäßige Aufstellung des Orchesters. Soll ihrer üblen Beschaffenheit gründlich abgeholfen werden, so ist von ihnen nichts weiter zu gebrauchen als nur ein sehr kleiner Teil des an ihnen verschwendeten Holzes, und neue Pulte sind durchaus notwendig. Die besten und geeignetsten Pulte

mögen folgender Maßen konstruiert sein: — Auf einen einfachen, fingerdicken Eisenstab, welcher auf vier oder auch nur drei schlanken eisernen Füßen steht, wird ein anderthalb Fuß breites Pultbrett befestigt, auf welchem in der Mitte die Lampe zu stehen kommt. Um das Umfallen dieser Pulte zu vermeiden, welches allerdings durch die Last von oben, zumal der Lampe, zu befürchten sein dürfte, können die Füße entweder lang genug gemacht werden (da sie von Eisen — doch keinen Platz wegnehmen würden und leicht unter die Stühle zu schieben wären) oder kürzere Füße dürften mit Stacheln versehen werden, welche, in das Podium leicht eingestampft, das Umschlagen unmöglich machen würden. Die Zwischenräume zwischen der unteren Hälfte des Pultbrettes und dem Stabe, welcher gerade in der Mitte desselben zu befestigen ist, kann nun sehr leicht durch einen kastenartigen Verschlag ausgefüllt werden, in welchem der Streichinstrumentist Kolophonium und Saiten, der Bläser ebenso sein Mundstück usw. für den schnellen Gebrauch bereit halten kann. Alle Pulte würden daher ziemlich gleich für Streichinstrumentisten wie für Bläser zu konstruieren sein, und besonders ist darauf zu halten, daß jeder der Bläser sein besonderes Pult erhalte und nicht, wie jetzt, mit einem zweiten Bläser an einem übermäßig langen und schwerfällig zu bewegenden Pulte sitze; der Vorteil ist dieser, daß kleinere Pulte für jeden einzelnen leicht zu wenden sind, wodurch zweckmäßigere Kombinationen für die Stellungen bewerkstelligt werden können, indem jeder Musiker sein

Pult nach seinem besonderen Bedürfnisse dem Dirigenten gegenüber richten kann; besonders ist dadurch auch eine höchstgeeignete Orchesterstellung zu ermöglichen, nach welcher das ganze Orchester halbkreisartig dem Dirigenten zugewendet ist. Einzelne Blasinstrumentisten fordern jedoch besondere Berücksichtigung wegen mehrerer Instrumente, deren sie sich abwechselnd zu bedienen haben; das zweckmäßigste hierfür zu finden, wird aber nicht schwer fallen. Durch diese Art von Pulten entsteht nun aber ein großer Vorteil für das Orchester, welches durch schlanke Beschaffenheit derselben Luft und Raum gewinnt, der jetzt unnötigerweise durch Holzmassen verstopft ist; das ganze Orchester wird durchsichtiger, der Klang freier, und die schwierige und genierte Stellung Einzelner läßt sich leicht und entsprechend regeln.

Stühle.

Als nicht zweckmäßig sind auch die Stühle im Orchester zu betrachten; bloße Sessel, ohne Lehnen sind jedenfalls geeigneter, weil sie leichter zu bewegen sind, weniger Raum einnehmen und eine unnütze Masse Materie aus dem Orchester entfernt halten, welches prinzipmäßig nicht frei und luftig genug gemacht werden kann. —

Kapell-Konzerte.

Die Errichtung von Kapellkonzerten.

Die Notwendigkeit und Wichtigkeit von Kapellkonzerten, welche regelmäßig im Laufe jedes Winterhalbjahres zu geben wären, und in denen hauptsächlich eine Gattung von Musik gepflegt würde, welche in Theatern gar nicht zur Aufführung gelangt und welche doch — wir meinen die höhere Instrumentalmusik — das

ausschließliche und vorzügliche Eigentum der deutschen Nation ausmacht, ist auch in Dresden längst gefühlt worden, und es haben die einzelnen Aufführungen dieser Art im sogenannten Palmsonntagkonzert das Interesse dafür im höchsten Grade erregt, während ähnliche Aufführungen im Theater, als in einem für solchen Zweck durchaus ungeeigneten Lokale, dem erweckten Interesse nicht entsprochen haben. Die Pflege dieser Musik hat aber die wichtigsten Wirkungen: — einerseits wird dadurch das Publikum für die edelste Richtung der Musik gebildet, andererseits können die Leistungen eines Orchesters nur gewinnen, welches sich widerholt durch die Aufführungen dieser edelsten Kompositionen für dasselbe übt. Sehr empfunden ist in Dresden der Mangel eines solchen Konzertinstitutes aber auch noch aus dem Grunde, weil dadurch fast jede Gelegenheit fehlt, bedeutende Tonschöpfungen neuerer und noch lebender Komponisten, welche für den Konzertsaal schreiben, zur Anhörung gebracht zu sehen, wonach Dresden zu der gewiß sehr kleinen Zahl von bedeutenden Städten gehört, in denen gewisse ausgezeichnete neuere Werke gar nicht bekannt werden.

Die bisherigen Hinderungsgründe.

Der Errichtung solcher Konzerte haben bisher manche nicht unbedeutende Hindernisse im Wege gestanden, von denen zunächst zwei herauszuheben sein dürften:

Erstens: die sehr starke dienstliche Beschäftigung der Kapelle, welche ihr die Zeit und — leider muß dies ausgesprochen werden! — die Lust zu den zahlreichen Proben erschwert,

26*

welche solchen Ehrenaufführungen notwendig vorangehen müßten.

Zweitens: die Befürchtung, daß öfter gebotene Genüsse dieser Art die Teilnahme des Publikums für das jährliche zum Vorteil des Kapell-Witwen-Pensionsfonds zu gebende große Konzert schwächen könnten.

Der erste Punkt ist unverkennbar der wichtigste: soll nämlich der Dienst im Theater und in der Kirche nie auch nur den geringsten Abbruch erleiden, so wird, bei der bereits als sehr bedeutend erkannten Stärke desselben, eine noch hinzutretende neue Beschäftigung der Kapelle als fast erdrückend angesehen werden können. Würde daher die Generaldirektion diese Konzertaufführungen als gewöhnliche Dienstleistungen der Kapelle in Anspruch nehmen wollen, so stünde mit voller Sicherheit zu befürchten, daß die Kapelle darin eben nur eine Vermehrung ihres ohnehin starken Dienstes ersehen, und wohl mit schuldigem Dienstpflichtgefühl, gewiß aber nicht mit dem Mute und der Lust an die vielen Proben gehen würde, welche diese Aufführungen als unerläßliche Bedingnis erfordern. Dieses Hindernis, demnach das verderblichste, weil es das künstlerische Gedeihen des Unternehmens zu bedrohen vermag, würde gänzlich unüberwindlich sein, wenn nicht ein sehr naheliegendes Motiv hervorgerufen werden könnte, welches sicher vermögend ist, die Kapelle zu außergewöhnlichen Anstrengungen zu besteuern. Dürfte sich nämlich die Generaldirektion bewogen finden, diese Konzerte der Kapelle freizugeben, das heißt, ihr die Ein-

nahme derselben zu überlassen, so wäre das Motiv gefunden, welches der Kapelle zu jeder außerordentlichen Anstrengung Lust und Mut geben würde: denn dann wäre die Kapelle besteuert, in jeder Hinsicht für ihr Interesse zu arbeiten, indem sie sehr leicht einsehen müßte, daß ohne die Wahrung des größten künstlerischen Interesses ihrer Leistungen auch ihr freigegebenes materielles Interesse leiden würde. Könnte diese Überlassung der Einnahme der Generaldirektion, den bisherigen Verhältnissen gegenübergehalten, zu irgendeinem Nachteile gereichen, so dürfte dieser Vorschlag nicht gewagt werden; da wir aber imstande sind, nachzuweisen, daß im Gegenteil das Interesse der Kapelle hierin mit dem der Generaldirektion ganz Hand in Hand gehen würde, so fiele diese Befürchtung hinweg. Der Gesichtspunkt, von welchem aus die Sache betrachtet werden muß, ist folgender:

Es ist verschiedentlich nachgewiesen, daß zu der Zeit, wo die Gehalte der Kapelle derart festgesetzt wurden, wie sie jetzt noch bestehen, der Lebensunterhalt in Dresden bedeutend wohlfeiler bestritten werden konnte, als es gegenwärtig der Fall ist. Während wir sehen, daß Veteranen der Kapelle ansässig und vermögend geworden sind, was wohl auch noch mit dem Umstande zuzuschreiben ist, daß sie in früherer Zeit bei weitem mehr Muße zum Privatverdienst hatten, erfahren wir in neuerer Zeit als betrübenden Gegensatz, daß selbst die besten Gehalte der Kapelle nicht mehr ausreichen, ihren Inhabern jenen Grad von Wohlleben zu verschaffen, wie er früher ihnen

fast allgemein zuteil war. Die Kapelle kann sich in diesem Punkte eben nur mit allen Staatsangestellten trösten, welche mit ihr gleichmäßig unter dem Drucke einer teureren Zeit stehen. Es erhellt auch vollkommen, daß Sr. Majestät dem Könige, ohnedies bereits in Anspruch genommen durch notwendig gewordene Vervollständigungen in der Zahl der Mitglieder der Kapelle, unmöglich noch eine durchgehende Erhöhung der Gehalte zugemutet werden kann. Desto wichtiger aber wäre es, wenn aus einer anderen Quelle, dem Publikum, anständigerweise ein Zufluß herbeigeleitet werden könnte, und dankbar müßte die Kapelle auch schon die Erlaubnis dazu als eine ihr erwiesene neue Huld anzuerkennen haben, da sie ja nur durch die Gnade Sr. Majestät des Königs gewährt werden kann. Zugleich würde aber auch ein, die Gnade Sr. Majestät des Königs sehr belästigender Strom wenigstens einigermaßen abgeleitet werden können, nämlich die in neuerer Zeit immer zahlreicher werdenden Gesuche um Vorschüsse und dergleichen; von den Einnahmen der Konzerte könnte nämlich ein Teil zu einem sich jährlich erneuernden Fonds bestimmt werden, aus welchem statt der in der Not erbetenen und später immer belästigenden Vorschüsse lieber sogleich Unterstützungen an wirklich notleidende Mitglieder in nachweislichen Fällen der Bedürftigkeit zu erteilen wären, so daß erst, wenn dieser jährliche Fonds erschöpft wäre, die Gnade Sr. Majestät des Königs angegangen werden dürfte. Den einzelnen Notleidenden möchte es auch ehrenvoll erscheinen

müssen, annehmen zu dürfen, nach Kräften zur Erwerbung jenes Fonds mit beigetragen zu haben. Es ist gewiß kaum genug zu ermessen, wie wichtig und wohltuend eine solche Einrichtung mit der Zeit und unter Umständen dem Institute werden dürfte, und es bleibe vorbehalten, bei der Besprechung der Einrichtung des Konzertinstitutes auf diesen Punkt wieder zurückzukommen.

Das zweite oben erwähnte Hindernis, welches bisher der Errichtung von Kapellkonzerten nach der Befürchtung einzelner entgegenstand, dürfte aber bei weitem leichter zu beseitigen sein. Das sogenannte Palmsonntag-Konzert würde nämlich der allerwahrscheinlichsten Vermutung nach keineswegs leiden, da vor allen Dingen mit Sicherheit anzunehmen ist, daß durch öfter gebotene höhere Kunstgenüsse der hier betreffenden Art das Interesse des Publikums dafür durchaus nicht vermindert, sondern bei weitem eher gesteigert wird, wie dies in der Sache selbst liegt und wie es bereits in anderen Städten durch die Erfahrung gründlich bewiesen worden ist. Zudem würde ja die Palmsonntag-Aufführung durch besondere Wahl der Stücke, Stärke der Besetzung usw. immer noch des Auszeichnenden so viel an sich haben, daß sie als Schluß und Krone der Winterkonzerte gewiß nicht an Teilnahme des Publikums verlieren würde. Dennoch bleibe es vorbehalten, für Notfälle ein mögliches Mittel der Entschädigung weiter unten anschläglich nachzuweisen.

Dürften demnach die zwei zunächst er-

wähnten Punkte des bisherigen Hindernisses als beseitigt oder widerlegt angesehen werden, so wäre mit Vorbehalt der Besprechung eines letzten, hauptsächlich wichtigen Behinderungspunktes, des bis jetzt noch fehlenden Lokales, folgender Vorschlag zur Konstituierung von Kapellkonzerten zu stellen: —

Vorschlag zur Konstituierung von Kapellkonzerten.

1. Se. Majestät der König erteilen der Kapelle den allerhöchsten Befehl, im Laufe jedes Winterhalbjahres eine Reihe von Konzerten zu geben, deren Anzahl vorläufig auf sechs festgesetzt werden soll, und welche mit Monat Oktober beginnen und mit Ende März beendet sein sollen.

2. Eine nähere Bezeichnung und Bestimmung des Charakters dieser Konzerte, auch ob sie mit oder ohne Hinzuziehung von Gesangskräften stattfinden sollen, wird zu seiner Zeit einer genaueren Erörterung unterworfen.

3. Von der Einnahme dieser Konzerte, für welche ein Abonnement zu eröffnen ist, sollen drei Vierteile an die aktiven Mitglieder der Kapelle verteilt werden, ein Vierteil aber soll als jährlich zu erneuernder Fonds reserviert werden, aus welchem an einzelne notleidende Mitglieder der Kapelle nach Empfehlung eines der Vorsteher bis zu einer gewissen Höhe Unterstützungen zu erteilen sind.

4. Protektor des ganzen Konzertinstitutes und Chef des Vorstandes ist der Generaldirektor der Königlichen Kapelle und des Hoftheaters, und es steht ihm die oberste Entscheidung in allen Fällen, sie betreffen das

künstlerische oder das materielle Interesse der Anstalt, zu.

5. Den artistischen Vorstand bilden beständig die Kapell- und Konzertmeister; die Verwaltung der Geldangelegenheiten und alle sonstigen Besorgungen übernimmt ein, unter noch zu gebenden Bedingungen, aus den Kapellmitgliedern zu wählender Vorstand. Die Beschließungen beider Vorstände erhalten aber nur nach erfolgter Genehmigung des Generaldirektors Gültigkeit. —

Auf diese einfache Grundlage hin dürften sich sehr leicht die zweckmäßigen, die Würde des Institutes nach allen Seiten hin sicherndsten Einrichtungen treffen lassen.

Das Lokal der Kapellkonzerte.

Die noch zu erörternde schwierigste Frage bleibt nun das Lokal für die Konzerte. — Der Schauspielsaal des Königlichen Theaters selbst, wie zweckmäßig er auch zum Konzertsaal eingerichtet werden dürfte, müßte vor allen Dingen schon deshalb aus den Augen gelassen werden, weil für jedes Konzert eine Schauspielvorstellung geopfert werden müßte; außerdem besitzt der Theatersaal, sobald er zu einer Konzertaufführung verwendet wird, eine unleugbare Ungunst des Publikums, welches sich zu diesem Zwecke stets nur sehr spärlich darin eingefunden hat, und zwar aus Gründen, die aus dem Charakter des Lokales selbst hervorgehen. Aller Vermutung nach wird aber auch der ursprünglich im Theatergebäude projektierte Konzertsaal nicht zur Vollendung kommen, wenigstens sind so viele und gründliche Bedenken gegen die Ausfüh-

rung dieses Saales und wegen der den eigentlichen Zweck des Theatergebäudes störenden Benutzung desselben aufgekommen, daß diese Vermutung sich als ziemlich wahrscheinlich herausstellt. — Es wäre demnach nur ein Königliches Gebäude in Betracht zu ziehen, welches unter Bedingungen sich zu dem gewünschten Zwecke eignen könnte: dies ist das sogenannte alte Opernhaus. Nicht zu leugnen ist, daß die Räumlichkeiten dieses Gebäudes, dem Plane, es zu einem geeigneten Konzertlokale einzurichten, sehr an die Hand geht; es müßte jedoch notwendigerweise ein nicht unbeträchtiger innerer Ausbau desselben vorgenommen werden: — vor allen Dingen würde der Eingang nach der Sophienkirche zu verlegt werden, und das Orchester müßte sich diesem Eingange gegenüber befinden; der innere Saal müßte durch leichte Steinmauern abgegrenzt, und notwendige Nebengelage müßten konstruiert werden. Jedenfalls würde eine zweckmäßige Herstellung des Inneren dieses Gebäudes mit einem nicht unbedeutenden Kostenaufwande verknüpft sein, wäre aber die längere Zukunft desselben garantiert, so möchte immerhin zu diesen Kosten geraten werden können, da sich damit ein an und für sich gewiß sehr zweckmäßiges Ganze herstellen lassen würde. Bei den immer mehr belebten und von Sr. Majestät dem Könige selbst so großherzig beförderten Sinne für Verschönerung der Hauptstadt stünde aber leicht zu fürchten, daß dies alte Opernhaus, da es an und für sich kein edles Gebäude ist, durch seine unmittelbare Anlehnung an den Zwinger die

schöne Wirkung dieses in seiner Art einzigen Baues nach einer Seite hin wesentlich beeinträchtigt, in vielleicht nicht zu ferner Zeit dem Verschönerungsdrange werde weichen müssen, und daß es, um den Zwinger, der durch das sehr vermutliche Hinzutreten des neuen Galeriegebäudes nach allen Seiten hin zu einem vollendeten Ganzen gestaltet werden wird, vollkommen freizumachen, nicht ganz unwahrscheinlich einst abgetragen werden dürfte. Unter solchen Voraussetzungen, — wenn sie irgend ein Recht der Begründung haben dürften —, müßte es allerdings mehr als ungeraten erscheinen, jetzt erst noch größere Kosten an den inneren Ausbau des alten Opernhauses verwenden zu sollen. Dagegen bietet sich nun ein Plan, der, dessen Ausführung die mit dem Zwinger zusammenhängende eigentliche Schönheitsanlage Dresdens gewissermaßen fortsetzen, zugleich aber auch durch eine ihm inliegende große Einträglichkeit zu einem Gegenstande der vorteilhaftesten Erwerbung ausschlagen würde.

Vorschlag zu einem neuen Konzertgebäude.

Wenn man vom Theater her durch den Zwinger schreitet, blickt man durch das gegenüberliegende eine Hoftheater desselben auf ein Königliches Waschhaus: statt dessen könnte man direkt auf die Einfahrt in ein schönes und großes Konzertgebäude blicken. Wenn man den Raum dieses Waschhauses neben der Königlichen Münze, die daran liegenden höchst unansehnlichen kleinen Gebäude bis zum Malergäßchen, dieses Gäßchen mit dazu bis an den Malersaal und das mit den genannten Grundstücken zusammenhängende Terrain bis

zu der dahinterliegenden Gerbergasse gewinnen dürfte, das höchst unansehnliche Malergebäude selbst aber niederrisse, um an seiner Stelle eine Straße zu gewinnen, so wäre dadurch das Grundstück zu einem außerordentlich rentablen, zugleich aber auch, besonders seiner Lage wegen, ungewöhnlich geeigneten großen Gebäude gegeben, welches in seiner Hauptfront dem Zwinger und der Ostraallee zu, außer der Haupteinfahrt, höchst vorteilhaft zu vermietende elegante Wohnungen, ein Lokal für eine große Restauration usw., in der Tiefe aber, mit der Front nach der Straße zu, welche durch die Abtragung des jetzigen Malergebäudes zu erhalten wäre, einen großen Konzertsaal, in einem hinteren Flügel nach der Gerberstraße zu einem kleinen Konzertsaal nebst Zubehör, im Parterre unter beiden Sälen aber große Räumlichkeiten zur Aufbewahrung von Theaterdekorationen — sobald diese Räumlichkeiten noch erforderlich wären — enthalten würde. Da die Lokalitäten der Säle so eingerichtet werden müßten, daß sie nicht nur zu Konzerten, sondern auch zu Bällen, Redouten, festlichen Versammlungen, Ausstellungen usw. benutzt werden könnten, so würde dadurch einem in der Hauptstadt laut ausgesprochenen Bedürfnisse auf die zweckdienlichste Weise abgeholfen werden, zugleich aber die Rentabilität des Gebäudes zu einer ganz ungewöhnlichen Höhe gesteigert. Ein hiesiger Bauunternehmer, der, ohne jedoch das Mindeste darüber verlauten zu lassen, infolge einer gelegentlichen Besprechung einen ungefähren Plan zur Benutzung des

bezeichneten Terrains entworfen hat, schlägt die Kosten des betreffenden Baues auf 50 000 bis 55 000 Taler an, weist zugleich aber nach, daß, zumal wegen der höchst glücklichen Lage, schon der als Wohnungen und als Lokal zu einer Restauration vermietbare Teil des Gebäudes mehr als fünf Prozent des Kapitals eintragen würde.

Bei so gewonnener Einsicht wäre es gar nicht zu verwundern, daß Bauunternehmer sich einfänden, welche eine so ungewöhnlich ergiebige Spekulation sehr gern zu ihrer eigenen machen würden; da aber der Hauptteil des beschriebenen Terrains Königliches Eigentum ist, dürfte dieser glückliche Umstand gewahrt werden, um einen Versuch zu machen, die Vorteile einer solchen Unternehmung dem Interesse Sr. Majestät des Königs selbst zuzuwenden. Sei es nun, daß Se. Majestät der König sich selbst bewogen finden dürften, ein solches Gebäude selbst als ein Königliches ausführen zu lassen, oder daß Allerhöchstdieselben der Kapelle die Erlaubnis erteilten, für ihre Rechnung auf dieses Unternehmen einzugehen; so entstünde daraus der große Vorteil, daß der Kapelle unter allen erdenklichen Fällen für die Zukunft die Suprematie in Konzert- und derartigen musikalischen Unternehmungen gesichert wird, weil sie zugleich auch mittelbar oder unmittelbar über die Konzertlokale zu verfügen haben würde; diese Säle, die bald in dem Rufe der besten und geeignetsten dieser Art sich festsetzen würden, dürften nie einer anderen musikalischen Gesellschaft oder einem anderen Orchester überlassen werden,

als der Kapelle selbst; jeder fremde Künstler, der dann die Unterstützung der Kapelle nachzusuchen hätte, müßte auch ihr Lokal mieten, und die Kapelle hätte sonach überreichliche Mittel in den Händen, etwaige Ausfälle für den Witwen-Pensionsfonds jederzeit mehr als zu decken.

Es kann hier nicht der Ort sein, noch darf bei dieser Gelegenheit die Befugnis angesprochen werden, zu ermitteln, inwiefern die direkte Übernahme eines soeben besprochenen Bauunternehmens von seiten Sr. Majestät des Königs, bei der klar sich erweisenden, außerordentlichen Rentabilität desselben, ein Mittel an die Hand geben dürfte, durch welches eine kostspieligere Unterhaltung der Kapelle, wie sie nach den vorhergehenden ausführlicheren Darlegungen sich als unerläßlich herausgestellt, bestritten werden könnte, ohne die Zivilliste Sr. Majestät namhaft zu beschweren; jedenfalls könnte aber selbst eine indirekte Übernahme seitens Sr. Majestät, das heißt: die der Kapelle erteilte Erlaubnis zu dem Unternehmen, für den unzubezweifelnden Fall des über eine gewöhnliche gute Verzinsung des Kapitals hinausgehenden Ertrages, auf irgendeine zu ermittelnde geeignete Weise zur leichteren und besseren Erhaltung der Kapelle mit verwendet werden. — Indem wir uns hierbei mit der Hindeutung begnügen müssen, daß lediglich der Weisheit Sr. Majestät und der Einsicht des Herrn Generaldirektors die durch diesen letzten Punkt angeregten Fragen zur Erörterung überlassen werden müßten, wäre nur noch ein Hinder-

nis zu bedenken, nämlich eine vielleicht zu befürchtende übertriebene Ängstlichkeit von seiten der Kapelle, welche, wenn ihr das Unternehmen übergeben würde, zunächst den Witwen-Pensionsfonds für die Kosten des Gebäudes aufzuwenden haben würde. Sollten also Se. Majestät der König das Unternehmen aus höheren Gründen von sich direkt abweisen, und sollte auch die Kapelle nicht den Mut haben, sich auf dasselbe einzulassen, so stünde allerdings zu erwarten, daß vielleicht bald ein Privatunternehmer sich finden dürfte, oder eine Aktiengesellschaft zusammentreten könnte, welche auf ein ähnliches Unternehmen sich einließe, und für diesen Fall dürfte in Zukunft die Kapelle nicht immer die einzige Bewerberin um die Erlaubnis zur Benutzung von Lokalen sein, die unter eintretenden Umständen und Veranlassungen ebenso gut einem anderen Orchester zur Disposition gestellt werden könnten, was hoffentlich zwar nie den Ruhm, wohl aber die Einnahme der Kapelle, selbst für ihren Witwen-Pensionsfonds, zu beeinträchtigen imstande sein dürfte. Da aber dem Verfasser dieses nichts mehr am Herzen liegt als der Ruhm und das Wohlergehen der Kapelle, so fühlt er sich gedrungen, auch diesen letzten Punkt der Berührung nicht zu entziehen.

Dresden, den 1. März 1846.

Richard Wagner.

Berechnung der in Vorschlag gebrachten Mehrausgabe für die Königliche Kapelle.

Bisherige Ausgaben für diejenigen Stellen, welche vermehrt und vervollständigt werden sollen		Vorschläglich erhöhter Etat für diese Stellen		Mehrausgabe für dieselben
	Taler		Taler	Taler
Violine.		Ein Vize-Konzertmeister mit 700 .	700	
2 Stellen zu 600 . .	1200	2 Stellen zu 600 . .	1200	
2 „ „ 500 . .	1000	2 „ „ 550 . .	1100	
2 „ „ 450 . .	900	2 „ „ 500 . .	1000	
2 „ „ 400 . .	800	2 „ „ 450 . .	900	
3 „ „ 350 . .	1050	2 „ „ 400 . .	800	
4 „ „ 300 . .	1200	3 „ „ 350 . .	1050	
Dazu sieben gewöhnl. und zwei außergewöhnl. Akzessisten zu 150	1350	3 „ „ 300 . .	900	
		Dazu sieben Akzessisten zu 150	1050	
	7500		8700	1200
Bratsche.				
4 Stellen zu 600, 500, 400 und 300 . .	1800	5 Stellen zu 600, 500, 400 und 2×300 .	2100	
Dazu zwei gewöhnl. und zwei außergewöhnl. Akzessisten zu 150	600	Dazu drei Akzessisten zu 150	450	
	2400		2550	150
Violoncell.				
4 Stellen zu 600, 500, 400 und 300 . .	1800	5 Stellen zu 600, 500, 400 und 2×300 .	2100	
Dazu ein gewöhnlicher und zwei außergewöhnl. Akzessisten zu 150	450	Dazu zwei Akzessisten zu 150	300	
	2250		2400	150
				1500

Bisherige Ausgaben für diejenigen Stellen, welche vermehrt und vervollständigt werden sollen	Taler	Vorschläglich erhöhter Etat für diese Stellen	Taler	Mehrausgabe für dieselben Taler
Kontrabaß		Transport		1500
4 Stellen zu 600, 500, 400 und 300 . .	1800	5 Stellen zu 600, 500, 400 und 2 × 300	2100	
Dazu 2 Akzessisten zu 150	300	1 Akzessist zu . . .	150	
	2100		2250	150
Hoboe.				
3 Stellen zu 600, 400, und 350 . . .	1350	4 Stellen zu 600, 400 und 300 . . .	1800	
1 Akzessist zu 150 .	150	1 Akzessist zu . . .	150	
	1500		1950	450
Fagott.				
3 Stellen mit 450, 400 und 300	1150	4 Stellen zu 600, 500, 400 und 300 . .	1800	
1 Akzessist zu . . .	150	Ein Akzessist zu . .	150	
	1300		1950	650
Waldhorn				
4 Stellen zu 600, 500 400 und 300 . .	1800			
Dazu 2 gewöhnliche und 2 außergewöhnliche Akzessisten zu 150	600	5 Stellen zu 600, 500, 450, 400 und 300	2250	
		Dazu 2 Akzessisten zu 150	300	
	2400		2550	150
Trompete				
4 Stellen zu 400, 350 und 2 × 300 . .	1350	4 Stellen zu 500, 450, 400 und 300 . .	1650	300
Posaune				
3 Stellen zu 300 und 2 × 200	700	3 Stellen, jede zu 300	900	200
Harfe.				
1 Stelle zu 200 . .	200	1 Stelle zu . . .	300	100
Vorläufig demnach für die betreffenden Stellen eine Mehrausgabe von				3500

Zusammenstellung des Etats für sämtliche Instrumente nach der bisherigen und nach der vorschläglichen Norm.

Bisheriger Etat sämtlicher Instrumente nach Anstellung provisorischer Akzessisten, jedoch ohne die persönlichen Zulagen an einzelne Mitglieder:

Instrument	Betrag	
Violine	7500	Tlr.
Bratsche	2400	"
Violoncell	2250	"
Kontrabaß	2150	"
Flöte	1950	"
Hoboe	1500	"
Klarinette	1950	"
Fagott	1300	"
Waldhorn	2400	"
Trompete	1350	"
Posaune	700	"
Pauke	300	"
Harfe	200	"
	25950	Tlr.

Dieser Etat wird jedoch gegenwärtig noch besonders belastet durch folgende persönl. Zulagen:

Zulage	Betrag	
An den Vizekonzertmeister	100	Tlr.
An den Dirigenten der Schauspielmusik	100	"
An den Kammermusikus Schmiedel	100	"
An den mit der Inspektion über die Instrumente Beauftragten	100	"
An den Kammermusikus Dotzauer	100	"
	500	Tlr.

Vorschläglicher Etat sämtlicher Instrumente für die Zukunft, bei erloschenen persönlichen Zulagen an einzelne Mitglieder:

Instrument	Betrag	
Violine	8700	Tlr.
Bratsche	2550	"
Violoncell	2400	"
Kontrabaß	2300	"
Flöte	1950	"
Hoboe	1950	"
Klarinette	1950	"
Fagott	1950	"
Waldhorn	2550	"
Trompete	1650	"
Posaune	900	"
Pauke	300	"
Harfe	300	"
	29450	Tlr.

Zu diesem zukünftigen Etat würden noch folgende besondere Ausgaben hinzutreten:

Ausgabe	Betrag	
Zulage an einen ersten und zweiten Vorspieler der zweiten Violine	150	Tlr.
Für die Inspektion der Instrumente	100	"
Erhöhung der Akzessistenstelle beim Kontrabaß auf 200 Tlr. wegen der Mitverpflichtung für die Baßtuba	50	"
	300	Tlr.

(Gegenwärtig)

An den Kammermusikus F. A. Kummer	100 Tlr.
An den Kammermusikus A. Fürstenau .	300 „
An den Kammermusikus Lewi . . .	500 „
An vier Akzessisten: Kretschmar, Forkert, Moschke u. Muschke, welche durch die Gnade Sr. Majestät des Königs mit einer Gehaltszulage von 150 Tlr. für jeden zu überzähligen Kammermusikern befördert worden sind .	600 „
An den Akzessisten beim Kontrabaß, welcher zugleich mit die Baßtuba übernimmt .	50 „
zusammen	2050 Tlr.

Hierdurch werden die aktiven Ausgaben für den Etat auf 28000 Tlr. vermehrt.

(Zukünftig)

Der hierdurch auf 29 750 gesteigerte Etat würde für jetzt und bis zu dem einst zu erwartenden gänzlichen Erlöschen derselben noch durch folgende persönliche Zulagen belastet werden:

An den Kammermusikus Dotzauer . .	100 Tlr.
An den Kammermusikus A. Fürstenau .	300 „
An den Kammermusikus F. A. Kummer	100 „
An den Kammermusikus Lewi . . .	500 „

(Die übrigen Zulagen würden sogleich schon bei der neuen Einrichtung erlöschen.)

Dazu noch für einen überzähligen Kammermusikus für die Pauke bis zum Ausscheiden des jetzigen Paukers	300 Tlr.
zusammen	1300 Tlr.

Demnach würde sich für jetzt dieser Etat noch auf 31 050 Tlr. erheben.

Schlußfolge.

Wenn nun den jetzigen aktiven Ausgaben für sämtliche Instrumente der neue vorschlägliche Etat zunächst noch mit 31 050 Tlr. gegen 28 000 Tlr., also mit einem Mehr von 3050 Tlr. gegenübersteht, so wird doch in Zukunft, nach dem Erlöschen der jetzt noch gestatteten persönlichen Zulagen und bei unveränderter Aufrechthaltung des neuen Etats, sowie nach vorausgesetzter Einziehung der überzähligen Kammermusikusstelle für die Pauke, dieses Mehr um 1300 vermindert werden, so daß dann der Etat für sämtliche Instrumente den jetzigen wirklichen Ausgaben dafür, wie sie sich z. B. für das Jahr 1846 belaufen, nur mit 29750 Tlr. gegen 28000 Tlr. gegenüberstehen, das Mehr also nur: **1750 Taler**

betragen wird.

Richard Wagner.



Beethovens IX. Symphonie.

Einen Lichtblick in Wagners Dresdener Kapellmeistertätigkeit, seinen glorreichsten Triumph als Dirigent bedeutete die Aufführung der IX. Symphonie Beethovens im Palmsonntagskonzert (5. April 1846). Er hatte schon gegen eine heftige Opposition zu kämpfen, als er das als „unsinnig“ und „langweilig“ verschrieene Werk in Vorschlag brachte. Doch mutig trat er allen Angriffen entgegen, setzte schließlich seinen Willen mit zäher Energie durch und errang einen Sieg auf der ganzen Linie. Um im Publikum Verständnis für die Beethovensche Schöpfung zu erwecken, verfaßte Wagner ein „Programm“, in dem er die den einzelnen Sätzen der Symphonie zugrunde liegenden Seelenstimmungen an Zitaten aus Goethes „Faust“ erläuterte. (Siehe „Gesammelte Schriften“ II, 50—64.) Gleichzeitig suchte er durch Zeitungsnotizen das Interesse wach zu halten und zum Besuch des Konzertes zu ermuntern. Der „Dresdener Anzeiger“ vom 24., 31. März und 2. April 1846 brachte die folgenden drei anonymen Hinweise aus Wagners Feder.

Allen Verehrern des wundervollen Meisters Beethoven steht in Kürze ein seltener Genuß bevor, wenn mit diesem fast zu sinnlichen Worte die erhabene Wirkung bezeichnet werden kann, von welcher bei würdigster Ausführung und erlangtem edelsten Verständnisse sein letztes derartiges Werk, die neunte Symphonie mit Schlußchor über Schillers Ode: „an die Freude“ sein muß. Dadurch, daß die Kapelle gerade dieses Werk zur Aufführung in ihrem diesjährigen sog. Palmsonntags-Konzert gewählt hat, scheint dieser vortreffliche und reiche Verein von Künstlern beurkunden zu wollen, bis zu welcher Höhe seine Leistungen sich zu erheben vermögen; denn wie diese Symphonie unbestreitbar die Krone des Beethovenschen Geistes ist, enthält sie ebenso unleugbar auch die schwierigste Aufgabe für die Ausführung; bei dem würdigen Geiste aber, der diesen großen Palmsonntags-Konzert-Aufführungen bisher stets innegewohnt hat, dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß diese Aufgabe gewiß eine vollkommene Lösung erhalten werde. — Endlich darf also auch das größere Publikum Dresdens hoffen, dieses tiefsinnigste und riesenhafteste Werk des Meisters sich erschlossen zu sehen, dessen übrige Symphonien bereits zu einer edlen Popularität gelangt sind, während dieses Werk bisher noch in die Ferne eines geheimnisvollen, wunderbaren Rätsels entrückt blieb, zu dessen erhebender Lösung es aber gewiß nur einer vollkommen geeigneten Gelegenheit und eines kräftigen, mutigen Sinnes für die erhabenste und edelste

Richtung der Kunst bedarf, die sich nirgends mit sprechenderer Überzeugung offenbart hat, als in dieser letzten Symphonie Beethovens, zu welcher alle seine früheren Schöpfungen der Art uns wie die Skizzen und Vorarbeiten erscheinen, durch welche es dem Meister eben nur möglich werden konnte, sich zur Konzeption dieses Werkes emporzuarbeiten. O höret und staunet!

*

Würde es nicht gut sein, wenn — wenigstens versuchsweise — irgend etwas geschähe, um auch dem größeren Publikum das Verständnis der letzten Symphonie Beethovens, deren Aufführung wir in diesen Tagen entgegensehen, näher zu rücken? Wir erinnern hierbei an die wunderlichsten Mißverständnisse und sonderbarsten Deutungen, denen dieses Werk so verschiedentlich ausgesetzt war, so daß schon vom Umherlaufen der darauf beruhenden Gerüchte zu fürchten stünde, nicht daß sich das Publikum zu jener bevorstehenden Aufführung etwa nicht zahlreich genug einfinden möchte (dagegen bürgt der Ruf der Wunderbarkeit und Seltsamkeit dieser letzten großen Schöpfung des Meisters, von dem ja manche behaupten, er habe diese Symphonie im halben Wahnsinn geschrieben!!) — sondern, daß ein wahrscheinlich nicht geringer Teil desselben bei einer ersten und nur einmaligen Anhörung dieser Tondichtung dadurch in Befangenheit und Verwirrung versetzt werde, und ihm somit ein wahrhafter Genuß entgehe. Öfter gebotene Gelegenheit zur Anhörung solcher Werke würde allerdings das geeignete Mittel zur Verbreitung ihres Verständnisses sein; leider aber kommt diese Vergünstigung meist nur Musikstücken zu gut, die bei ihrer fast übertriebenen Begreiflichkeit und Leichtverständlichkeit ihrer gar nicht bedürfen! Og.

*

Es war einmal ein Mann, der fühlte sich gedrängt, Alles was er dachte und empfand, in der Sprache der Töne, wie sie ihm durch große Meister überliefert war, auszudrücken: in dieser Sprache zu reden, war sein innigstes Bedürfnis, sie zu vernehmen, sein einzigstes Glück auf Erden, denn sonst war er arm an Gut und Freude, und die Leute ärgerten ihn sehr, wie gut und liebend er auch gegen alle Welt gesinnt war. Nun sollte ihm aber sein einzigstes Glück geraubt werden, — er wurde taub und durfte seine eigene, herrliche Sprache nicht mehr vernehmen! Ach, da kam er nahe daran, sich der Sprache selbst auch berauben zu wollen: sein guter Geist hielt ihn zurück; — er fuhr fort, auch was er nun empfinden mußte, in Tönen auszusprechen; — aber ungewöhnlich und wunderbar sollten nun seine Empfindungen werden; — wie die Leute von ihm dachten und fühlten, mußte ihm fremd und gleichgültig sein: er hatte sich nur noch mit seinem Innern zu beraten und in die tiefsten Tiefen des Grundes aller Leidenschaft und Sehnsucht sich zu versenken! In welch' wunderbarer Welt ward er nun heimisch! Da durfte er sehen und — hören, denn hier bedarf es keines sinnlichen Gehöres, um zu vernehmen: Schaffen und Genießen ist da eines. — Diese Welt aber war, ach! die Welt der Einsamkeit: wie kann ein kindlich liebevolles Herz für immer ihr angehören wollen? Der arme Mann richtet sein Auge auf die Welt, die ihn umgibt, — auf die Natur, in der er einst voll süßen Entzückens schwelgte, auf die Menschen, denen er sich doch noch so verwandt fühlt! Eine ungeheure Sehnsucht erfaßt, drängt und treibt ihn, der Welt wieder anzugehören und ihre Wonnen, ihre Freuden wieder genießen zu dürfen. — Wenn Ihr ihm nun begegnet, dem armen Mann, der euch so verlangend anruft, wollt Ihr ihm fremd ausweichen, wenn Ihr zu eurer Verwunderung seine Sprache nicht sogleich zu verstehen glauben solltet, wenn sie euch so

seltsam, ungewohnt klingt, daß Ihr euch fragt: Was will der Mann? O, nehmt ihn auf, schließt ihn an euer Herz, höret staunend die Wunder seiner Sprache, in deren neugewonnenem Reichtume Ihr bald nie gehörtes Herrliches und Erhabenes erfahren werdet, — denn dieser Mann ist **Beethoven**, und die Sprache, in der er euch anredet, sind die Töne seiner **letzten Symphonie**, in der der Wunderbare all seine Leiden, Sehnsucht und Freuden zu einem Kunstwerke gestaltete, wie es noch nie da war!

Künstler und Kritiker
mit Bezug auf einen besonderen Fall.

Den jahrelangen gehässigen Kritiken des Berichterstatters der „Dresdener Abendzeitung“, Dr. Schladebach, gegenüber hatte sich Wagner völlig teilnahmlos verhalten. Als aber sein alter Magdeburger Bekannter Carl Banck als Kritiker an dem neubegründeten „Dresdener Tageblatt“ aus Neid und Eifersucht über ihn herfiel und anläßlich einer Vorstellung von „Figaros Hochzeit“ (am 6. August 1846) seine Dirigententätigkeit zu Gunsten seines ihm übel gesinnten Kollegen Reißiger herabzuziehen und zu schmähen versuchte, setzte sich Wagner öffentlich in einem Artikel des „Dresdener Anzeigers“ zur Wehr, weniger in der Absicht, die Gegner zu bekehren, als dem Publikum über den Wert dieser „Vielwisser“ die Augen zu öffnen. Natürlich stürzte sich die Meute nun umso erbitterter auf ihn.



Der öffentlich auftretende Künstler soll nur durch seine Leistungen zur Öffentlichkeit sprechen, diese sollen Zeugnis für seine Befähigung ablegen; vollkommen richtig ist dieser Grundsatz und unsere Meinung will ihn zumal auch der öffentlichen Kritik gegenüber nie überschritten wissen. Kann der Künstler unmittelbar durch die von der Natur ihm verliehenen Organe wirken und seine Absicht unverkennbar zur Anschauung bringen, so möge er auch unbedingt jener Annahme unterworfen bleiben; kann er aber nur mittelbar wirken und zwar durch Mittel, über die er mehr oder weniger nie unbedingt verfügen kann, und wird in diesem Falle seine künstlerische Absicht auch von der Kritik nicht erfaßt, sondern sogar geflissentlich verdächtigt, so muß er bei Festhaltung jenes Grundsatzes in eine trostlos leidende Lage geraten. Wird ein Künstler in diese Lage durch einen Kritiker gebracht, von dessen Urteil er, zumal im vollkommenen Einverständnis mit der öffentlichen Stimme, aus vielen und manchen Gründen entschieden absehen darf, so kann er ohne allen Nachteil für das allgemeine Urteil sich gegen diesen ungefähr so verhalten, wie ich mich gegen den musikalischen Berichterstatter der hiesigen Abendzeitung verhalten habe, d. h. seine unaufhörlichen Angriffe und Verdächtigungen durchaus unbeachtet lassen; begegnet er aber einem Manne, wie ich ihn jetzt in dem neuerlichen Besprecher der Opern-Aufführungen des königl. Hoftheaters im Dresdener Tageblatte, Herrn C. B. begegne, an dessen gerechter Beurteilung wohl etwas gelegen sein könnte, und ersieht er, wie in

dessen kürzlich getanem Ausspruch über meine Leistung als Dirigent einer Aufführung des „Figaro“ von Mozart, sobald ich nur einige Selbstachtung bewahren will, ich mit größter Bestimmtheit ersehen muß, daß — Gott weiß welche? — persönliche Ungeeignetheit für die ganze Dauer von dessen Berichterstatterschaft ihm wieder einen übel gemuteten kritischen Gegner zugezogen hat, so dürfte wohl sein Verlangen, sich selbst einmal zu wehren, entschuldigt werden können, zumal wenn der Zustand der Befangenheit, in dem sich z. B. die Dresdener öffentliche Kritik (an und für sich nur von einigen sehr wenigen vertreten) für den Augenblick mir gegenüber befindet, es nicht gut denklich erscheinen läßt, daß ein anderer für ihn einträte. Verletze ich somit die strenge Grenze, die den ausübenden Künstler und Kritiker trennen soll, so möge meine Schuld unter Berücksichtigung der Empfindungen desjenigen gerichtet werden, der unaufhörlich herausgefordert, die Kraft zur Durchführung eines Kampfes deutlich in sich fühlt, der Konvenienz aber das Opfer bringen soll, sich unverteidigt zu lassen. Handle ich demnach unklug, so bedenke man, daß wenn eine Künstlernatur durch äußere Klugheit erst vollständig bewältigt ist, diese selbst ihre Kraft bereits verloren haben müßte, und sehe mir, solange ich jung und strebsam bin, diese Übereilung (wenn sie es sein sollte) nach.

Weniger würde ich mir selbst gestatten, mich über die eigentlichen Ursachen der Ungunst, in der ich bei den meisten der Dresdener Kritiker stehe, zu verbreiten; sie liegen meist so klar am Tage, finden sich in der Unfreude über die mannigfachen Auszeichnungen, zumal die mir, dem vor noch nicht lange gänzlich Ungenannten, verliehene ehrenvolle Anstellung so natürlich begründet, daß die öffentliche Aufmerksamkeit wohl nicht erst besonders darauf hingeleitet zu werden bedarf, um hell zu sehen, aus welcher Quelle so manche Animosität gegen mich fließt. Wenn

ich aber diesen Beweggrund der Abgeneigtheit bei Herrn C. B. sehr gern als am wenigsten stark vorauszusetzen mich gedrungen fühle, so konnte ich die Berührung dieses Punktes doch auch gegen mich nicht ganz unterlassen, weil nur hierdurch der Ton absprechender Geringschätzung erklärt werden darf, mit dem sich Herr C. B. gerade über mich ausspricht, während er eine gewisse rücksichtsvolle Mäßigung in seinen übrigen persönlichen Berührungen durchgängig beobachtet. Endlich macht es meinem Dafürhalten nach gerade jene — seien wir ehrlich! — sehr beneidete ehrenvolle Stellung zu einem so hochachtungswürdigen Institute, wie der königl. Kapelle, mir zur Pflicht, Beschuldigungen, wie sie Herr C. B. mir zufügt, nicht unerwidert zu lassen, da ich auch ihm gegenüber mich für verbunden halte, über dies und jenes Aufklärungen zu geben, die, selbst wenn sich ein öffentlicher Verteidiger meiner annehmen wollte, doch von Niemand bestimmter gegeben werden können, als von mir selbst.

Um zur Sache zu kommen, gestehe ich zuförderst, daß mir Herrn C. B's. Ausfall und zumal dessen Motiv doppelt verdächtigt wird durch den Umstand, daß er sich gerade an der Aufführung einer Mozartischen Oper anknüpft; es kommt mir dabei unwillkürlich in das Gedächtnis, daß — der Himmel weiß auf welche Gründe hin! — unter Musikern, mit denen ich nicht umgehe, die bestimmte Behauptung aufgebracht worden ist, ich verachte Mozart, — eine Albernheit, gegen die nur zu protestieren ich mich schämen würde. Wer mir aber etwas anhaben will, der pflegt solche Abgeschmackheiten allerdings mit großem Vorteil, denn mit nichts besserem ist ja ein ganzer jüngerer Musiker in der Meinung der Leute über den Haufen zu stoßen, als wenn man von ihm behauptet: er verachtet Mozart. Ist mir in Bezug auf Mozarts Werke etwas widerlich, so ist dies die Vielwisserei und Anmaßung so vieler einzelner Musiker, von denen jeder die einzig richtige

Auffassung des Geistes und Wesens Mozartischer Musik für sich in Anspruch nimmt. Sollte es mir dennoch aber einmal verstattet sein können, eine Mozartische Oper mit Sängern, die sie bisher noch nie sangen, ja selbst vielleicht mit einem Orchester, das sie bisher noch nie spielte, von Grund aus neu einzustudieren — sollten es mir ferner bei dieser Gelegenheit unsere orthodoxen Anhänger des Buchstabens erlauben, in den gestochenen Partituren, z. B. der des Don Juan, viele wichtige Bezeichnungen als aus Versehen oder Nachlässigkeit des Korrektors, vielleicht aber auch aus Mangelhaftigkeit des vorgelegenen Manuskriptes, und wenn dies von Mozart selbst gewesen wäre (der in seinen Partituren den Vortrag gewiß noch nicht so genau bezeichnete, als er ihn beim persönlichen Einstudieren durch mündliche Aussprache verlangte), als ausgelassen anzunehmen, — kurz, sollte es mir freigegeben werden können, meine durch ernstliches Studium und reinste Begeisterung für Mozart gebildete künstlerische Überzeugung in dem Geiste einer so mir anheimgestellten Aufführung eines seiner Meisterwerke auszusprechen, so würde ich dann Herrn C. B. ein Recht einräumen, über meine Leistung als Dirigent einer Mozartischen Oper zu urteilen oder auch abzuurteilen. Solange dies Alles mir nicht verstattet sein kann, möge Herr C. B. in vorkommenden ähnlichen Fällen, wie kürzlich bei Figaro, bedenken, welcher Standpunkt mir zugewiesen wird, indem ich durch amtliche Pflicht an die Spitze einer Aufführung gestellt werde, deren Geist mir vollkommen fremd ist, da ich zu ihrer Vorbereitung so gut wie nichts mitwirken konnte. — Mit Kenntnis und Schärfe verbreitet sich Herr C. B. bei einer früheren Gelegenheit selbst über die vielen und verschiedenartigen Gebrechen im heutigen Theaterwesen, und weist selbst treffend nach, wie vorhandene Übel in demselben wirklich vollendete Aufführungen im ganzen zu seltenen Erscheinungen im Repertoir machen, wobei er jedoch die große Ungerechtigkeit begeht,

alle diese Gebrechen nur eben einem Theater und zwar dem hiesigen königl. Hoftheater vorzuwerfen, während ihn eine größere Umsicht notwendig dahin geleitet haben würde, voranzustellen, daß der gerügte Zustand sich ohne Ausnahme auf das ganze deutsche Theater und dessen Bühnen erstreckt, daß die Wurzel dieses allgemeinen Übels so tief in der Natur alles in Deutschland durch historische Entwicklung zur konsistenten Erscheinung Gelangenden liegt, daß dem Billigdenkenden gegenüber wohl nicht füglich gerade eine Theaterverwaltung für Übelstände verantwortlich gemacht werden darf, die ohne Lösung des Grundübels sämtlicher deutscher Bühnen, mit denen diese eine nur als im Zusammenhange existierend gedacht werden kann, einseitig wohl nur unter den glücklichsten Umständen aufzuheben sind. Die Folgen dieser Übelstände auch für die Leistungen unseres Hoftheaters hat Herr C. B. meist ganz richtig und treffend dargestellt, und ich darf selbst für den mich hier betreffenden Fall füglich es dabei bewenden lassen, was er darüber gesagt hat; unter solcher von ihm gewonnener Einsicht vergegenwärtige er sich besonders aber auch meine Lage, wenn ich mich zur Leitung einer Oper, und gerade einer Mozartischen, an die Spitze des Orchesters zu stellen habe: — ich selbst habe diese Opern nicht einstudiert, von Grund aus wohl auch selbst nicht mein unmittelbarer Vorgänger in der Leitung derselben, sondern sie werden mir in einer gewissen traditionellen Aufführungsweise übergeben, an die ich mich zunächst — im Einzelnen selbst meiner Überzeugung zuwider — anzuschließen suchen muß, und zwar aus der Rücksicht, die Aufführung, die ihre Wesentlichkeit nun einmal zuletzt sich festgestellt hat, so glatt und ungestört wie möglich vorübergehen zu machen. In welche peinigenden Konflikte hier nun meine künstlerische Natur, meine besondere Ansicht und Überzeugung mit den Bemühungen, die vorgefundene Tradition ungestört zu erhalten, treten muß, kann sich jeder vorstellen, der hierin

nur die geringste praktische Erfahrung gemacht hat; wie wenig also das unter solchen Umständen hin und wieder wohl entstehende Ungleiche und Zweifelhafte einer wirklich falschen Intention oder dem entschiedenen Unverständnis des Dirigenten zuzuschreiben ist, kann nur derjenige übersehen, der von der Sache keine Kenntnis, jedenfalls aber üblen Willen hat. Die von Herrn C. B. in Betreff der letzten Aufführung des Figaro mir gemachten Vorwürfe bedürfen aber, trotzdem ich mich durch vorangehende Darstellungen im ganzen gegen strikte Verantwortlichmachung für den Geist dieser Aufführung verwahrt zu haben glaube, noch einer besonderen Widerlegung. Herr C. B. irrt sehr, wenn er glaubt mir erst den Rat erteilen zu müssen, mich bei älteren Musikern nach der echten Tradition der Zeitmaße in Mozartischen Opern zu erkundigen. Ich habe gerade über Figaro viele sehr authentische Nachrichten, zumal durch den verstorbenen Direktor des Prager Konservatoriums, Dionys Weber (einen ausschließlichen Verehrer Mozarts) eingesammelt; dieser berichtete mir als Augen- und Ohrenzeuge der ersten Aufführung und der vorangehenden, von Mozart selbst geleiteten Proben des Figaro, wie der Meister z. B. das Zeitmaß der Ouvertüre nie schnell genug habe erlangen können und wie er, um den Schwung derselben stets aufrecht zu erhalten, wo es nur irgend in der Natur des Themas lag, die Bewegung neu auffrischte; selbst wenn ich dies Zeugnis aber nicht hätte, würde ich, und wenn Herr C. B. wiederholt dagegen protestierte, meinen unwiderstehlichen inneren Gefühlen nach, ein ähnliches Verfahren für nötig halten, indem ich mir die Freiheit nehme zu behaupten, daß, wer diese feine Notwendigkeit z. B. sogleich mit dem ersten Thema, beim Hinzutreten der Gänge der Blasinstrumente in den vier Takten vor dem ersten Forte nicht fühlt, überhaupt kein sonderlich feines Gefühl haben muß und sich lieber durchgehends seine musikalischen Genüsse durch den Metro-

nomen zumessen lassen sollte. Gibt es überhaupt der lebenvollen, fast in jedem anhaltenden Tempo doch so mannigfaltig charakteristisch bewegten Morzartischen Musik gegenüber eine geradezu verderblichere Forderung, als daß dieser mannigfaltige Ausdruck nie die mindeste Unterstützung durch feine Motivierungen des Zeitmaßes erhalten dürfe? Hat sich der Dirigent durch höhere künstlerische Entwicklung seiner eigenen produktiven Kräfte jenes feine Gefühl und mit ihm jene edlere Wärme zugeeignet, die gerade ihn dann am fähigsten machen, die Schöpfung eines fremden Genius mit klarem Bewußtsein von der höheren Notwendigkeit jedes Teilchen desselben in sich aufzunehmen, so wird, wenn er dieses feine Gefühl und diese edlere Wärme durch die undefinierbare Mitteilungsgabe, die ihm zu eigen sein muß, den Ausübenden mitzuteilen weiß, bei vollkommen entsprechenden Kräften jene gelungenste Art der Ausführung zu Tage kommen, die, selbst wenn Meinungsverschiedenheiten über einzelne Punkte der Auffassung mit Recht aufkommen dürften, demnach die vollendetste sein würde und namentlich auch von dem Schöpfer des Werkes dürfen wir annehmen, daß er dieser Gattung von Aufführung den Vorzug vor jeder anderen geben würde, weil jeder produktive Künstler aus Erfahrung selbst weiß, wie tötend auch für sein Werk der Buchstabe und wie belebend der Geist ist. Im vorliegenden Falle sei es aber fern von mir, die bei der letzten Aufführung des Figaro stattgefundenen einzelnen Unebenheiten in diesem Sinne verantworten zu wollen, dagegen mußte ich mich bereits von vornherein verwahren. Herr C. B. erlaube mir vielmehr, durch die Anführung noch einiger Beispiele ihm zu erklären, auf welche Art diese entstanden. Nicht nur mein natürliches Gefühl, sondern auch aus der angegebenen Quelle mir zugekommene Tradition bestimmen mich, das Zeitmaß des sogenannten Schreibduetts zwischen Susanne und der Gräfin ganz seiner Bezeichnung gemäß mir nur

als Allegretto zu denken und unwillkürlich ergriff ich das meiner Überzeugung nach richtige, leicht und anmutig bewegte Tempo, sah mich jedoch genötigt den Sängerinnen, welche nach Art der meisten deutschen Sängerinnen, durch das verführerische Kantabile dazu vermocht, sich allmählich gewöhnt haben, dies Stück mehr oder weniger in der Weise eines zärtlichen Liebesduettes vorzutragen, — bis zu einem ziemlich langsameren Tempo nachzugeben und zwar aus der sehr natürlichen Rücksicht durch hier unzeitiges Beharren auf meiner (wenngleich richtigeren) Ansicht, den einmal so gewöhnten Vortrag eben dieser Sängerinnen für den Moment der Ausführung nicht zu stören. Ein ähnlicher Fall war es mit dem Duett der Susanne und Marceline im ersten Akte, welches (auf die Autorität der gestochenen Partitur hin, die zufällig gerade hier ein alla breve-Zeichen enthält, während dies bei den schnellsten Allegros in der Regel ausgelassen ist) gewöhnlich so übertrieben geschwind vorgetragen wird, daß die in dieser Nummer so vortrefflich gezeichnete Grazie der Verhöhnung und der in erheucheltem Anstande sich aussprechende Spott geradeswegs den Charakter eines heftigen Weibergezänkes annehmen muß; — hier trat allerdings meine Ansicht wiederum in einen fast ganz unabwendbaren Konflikt mit der vorgefundenen Gewohnheit, — und auf eine ähnliche Weise möge sich Herr C. B. die meisten ihm aufgestoßenen Fälle dieser Art des weiteren selbst erklären. Wenn ich nun bereits ausgesprochen habe, wie auch mich der Geist ähnlicher Vorstellungen gewiß nicht erfreuen kann, wie er mich im Gegenteile vielleicht noch weit mehr als Herrn C. B. verletzt und peinigend berührt, so liegen die Ursachen, aus denen dennoch Aufführungen unter solchen Umständen auch meinerseits nicht zu umgehen sind, für den Gegenstand dieser Besprechung zu fern ab, als daß ich mich umständlich auf deren Erklärung einlassen könnte.

Herr C. B. spricht sein Urteil über mich auch nicht bloß in Bezug auf die vorliegende Aufführung des Figaro aus, sondern wirft mir im allgemeinen ganz trocken vor, ich verstünde nie ein richtiges Tempo zu nehmen oder festzuhalten, und läßt sich zugleich über die Unbestimmtheit der äußeren Zeichen meines Taktierens aus. Was Letzteres betrifft, glaube ich Herrn C. B. sehr ruhig erwidern zu können, daß, solange die Kapelle durch diese Art meines Taktierens nicht verhindert wird, Leistungen wie die Aufführung von Gluck's Armide und Beethovens letzter Sinfonie zu Tage zu bringen, Niemand, ganz gewiß aber auch Herr C. B. selbst nicht, daran Ärgernis zu nehmen berechtigt ist, da er vor allen Dingen, wenn er eben gerecht und unparteiisch sein wollte, zugestehen müßte, daß jene Leistungen der königl. Kapelle von ihr selbst noch nicht übertroffen worden sind. Ich hätte Herrn C. B's. kaum in drei Zeilen gefaßtem, kurzen und geringschätzenden Aburteile über meine Dirigentenfähigkeit demnach mit gutem Rechte ebenso kurz und noch kürzer entgegnen können, da ich, gestützt auf eben erwähnte laut und öffentlich sprechende Zeugnisse ihm nur zuzurufen gehabt hätte, wodurch er denn bewiesen habe, daß er die Sache, über die er abspricht, verstehe? Dadurch, daß ich seinen so kurz gefaßten Abspruch ausführlicher beantworte, als ich mir zulieb eigentlich nötig gehabt hätte, wünsche ich aber feurige Kohlen auf sein Haupt zu sammeln, indem ich ihm beweise, daß ich ihn mehr achte, als er, seiner Beiseitesetzung aller Achtung für mich und meine Stellung wegen, von meinem sehr natürlichen Standpunkte aus es von mir beanspruchen könnte.

Obgleich es mehr als Zeit zu schließen wäre, kann ich mich im Interesse der Sache doch nicht enthalten, noch einmal auf die bereits erwähnten allgemeinen Vorwürfe und Beschuldigungen zurückzukommen, die Herr C. B., in vielem Wesentlichen mit unverkennbarem Verständnis,

der Leitung des Opernrepertoirs gemacht hat, und die ich als ungerecht aus dem Grunde bezeichnete, weil sie dem hiesigen königl. Hoftheater im Besonderen zugefügt sind, während sie mit bei weitem größerem Rechte dem ganzen deutschen Theater in dessen Gesamtheit gelten mußten. Ich nehme diesen Punkt wieder auf, um Herrn C. B. zu versichern, daß er sehr irrt, wenn er glaubt, er habe mit seiner ganzen Abhandlung der Generaldirektion etwas Neues gesagt, — daß diese vielmehr bei besonders gewonnener Einsicht in das deutsche Theaterwesen und bei rastlosem Bestreben, den erkannten Übeln abzuhelfen, gerade erst recht zu ihrem Leidwesen hat einsehen müssen, daß diese Schäden nicht einseitig zu heilen sind, sondern im glücklichen Falle nur bei einem gleichen kräftigen Streben sämtlicher deutschen Theaterverwaltungen diesen Mängeln abzuhelfen sein kann. Schon diese Überzeugung wird, wie man leider anzunehmen berechtigt ist, von den meisten und größern übrigen Theatern Deutschlands noch gar nicht einmal gefühlt, und man halte den in der Verwaltung unsers Repertoirs unablässig sich aussprechenden guten Sinn für edlere und gediegenere Leistungen z. B. nur mit dem zusammen, was unter bei weitem günstigeren Verhältnissen das Berliner Hoftheater für die Oper leistet, so wird man nicht in Abrede stellen, daß die Dresdener Oper gerade jetzt diejenige ist, die sich auf das Vorteilhafteste und für die wahre Kunst Ermutigendste auszeichnet. Die Generaldirektion versteht aber auch vollkommen und lange, ehe ihr Herr C. B. seinen Repertoirplan eröffnet hat, auf welche Weise es allein möglich sein wird, die Einzelheiten eines Repertoirs klar zu sondern, alles Ineinanderfließen und gegenseitig sich Entkräftigende bei demselben zu verhindern; sie weiß, daß dies vor allem (und zumal bei dem Umstande, daß aus den unerläßlichsten Gründen tägliche Vorstellungen vor dem Publikum einer nicht übermäßig großen Hauptstadt gegeben werden müssen)

nur durch vollständige Herstellung eines für die verschiedenen Gattungen der Oper ausreichenden und gleichmäßig zu verteilenden Personales zunächst erreicht werden kann, macht aber gerade bei der unausgesetzten Bestrebung, diese notwendige glückliche Ergänzung durch Akquisition geeigneter Künstler zu bezwecken, die wiederholt traurige Erfahrung von dem trostlosen Zustande, in dem sich auswärtige Theater befinden müssen, und sieht (bei dieser gänzlichen Hoffnungslosigkeit, aus einem angenommenen besseren Bestande der deutschen Theater überhaupt die nötige Unterstützung zu gewinnen) sich die Aufgabe zugeteilt, durch den Versuch einer Teilung des allgemeinen Übels aus dessen wesentlichstem Grunde heraus sich fast allein an die Spitze der deutschen Theater zu stellen. Welch eine ungewöhnliche und fast die Kräfte *eines* Theaters übersteigende Aufgabe dies ist, wird leicht zu erkennen sein; bereits aber liegen Pläne vor, die, von der rastlosen Tätigkeit der Generaldirektion veranlaßt, mit Besonnenheit angegriffen und nach besten Kräften durchgeführt, unter glücklichen Umständen für die Zukunft die einzig mögliche Lösung des Übels herbeizuführen versprechen. So umfassendes im Zeitraume eines halben Jahres bereits zur gelungenen Reife gebracht zu sehen, wird aber kein Einsichtsvoller verlangen wollen. Daß ohne gründlich verbesserte Unterlage des deutschen Operntheaterwesens, die meines Erachtens zu allernächst in der Erwerbung eines Sängerpersonales besteht, welches, unter sich der Spezialität der Talente nach vollkommen gesondert, im Stande ist, die *verschiedenartigen Gattungen* der Oper — die unser starkes Repertoir bilden müssen — auf eine Weise darzustellen, daß jede dieser Gattungen gleich gut repräsentiert ist, — daß ohne solch gründlich organisierte Unterlage, sage ich, die Übelstände, wie sie jetzt sich vorfinden und wie sie Herr C. B. gerügt hat, nicht abzustellen sind, sieht jeder ein, der zumal auch er-

kennt, daß diese Mängel eben es unmöglich machen, einen Plan zu verfolgen, wie ihn Herr E. B. für unser Opernrepertoir vorschlägt und von dessen Unausführbarkeit sich die Generaldirektion bereits längst hat überzeugen müssen. Bis dieser vollkommenere Zustand, dem mit vollem Bewußtsein zugestrebt wird, erreicht sein kann, möge der strengere Kritiker der musikalischen Leistungen des königl. Hoftheaters mit einiger Geduld sich an das einzelne Gute, ja Vortreffliche halten, was ihm unter so schwierigen Umständen dennoch und zwar öfter und bedeutender geboten wird, als von irgend einem anderen deutschen Theater, eine Behauptung, der Herr E. B. selbst nicht zu widersprechen gesonnen zu sein scheint und die sich nötigen Falls durch Tatsachen beweisen ließe.

Niemand verarge es einem Beteiligten aber, wenn er erklärt und (wie ich hiermit es zu tun mich gedrungen gefühlt habe) öffentlich ausspricht, wie widerlich und peinigend er, — gerade in dem Maße, in welchem er Mangelhaftes in Dingen, bei denen er interessiert ist, erkennt, zugleich aber auch sich des Eifers für dessen Abhilfe, soweit dies ihm gestattet sein kann, bewußt ist, — von öffentlich zu Markt getragener Vielwisserei und Besserkennerei berührt wird, zumal wenn dem Ausspruche bestimmte, nur in dem Berufe selbst zu erlangende Sachkenntnis und endlich gar noch die nötige Unbefangenheit abgeht, ohne welche auch das gescheuteste und einsichtsvollst Gesagte wirkungslos bleiben muß und sich selbst den Anstrich der Sophisterei zuzieht. Daß diesen Standpunkt gegenwärtig fast alle Kritik, zumal Instituten wie einem Theater gegenüber, einnimmt, ist leider unverkennbar und Herr E. B. hat die Aufführung der Übelstände, die der zu wünschenden glücklichen Gestaltung des Theaterwesens hinderlich sind, die schädliche Einwirkung

ungenügend und einseitig gehandhabter Kritik gänzlich übersehen. Ein Kritiker könnte vor allen Dingen, zumal sobald er sich (wie dies fast ausschließlich der Fall ist) durch praktische Erfahrung nicht die nötige vollständige Sachkenntnis verschafft hat, um die Leitung eines Kunstinstitutes, sobald er dabei namentlich auch Männer beteiligt sieht, in derem allernatürlichstem, fast persönlichen Interesse es liegen muß, ein möglichst Vollständiges zu fördern, sich gänzlich unbekümmert lassen, weil er durch sein mehr oder weniger unberufenes Hineinreden in Dinge, die er nur dann verstehen könnte, wenn sie ihm nicht (wie dies meistens der Fall ist) einseitig, sondern in ihrer ausgedehntesten und weitverzweigtesten Übersicht zur Kenntnis gebracht wurden, Leuten, die es besser verstehen müssen als er, nur lästig fallen, nach dieser Seite hin gewiß aber nie etwas fördern können wird. Wollte er eine sehr wichtige Aufgabe erfüllen, so wendete er sich zu dem Publikum hin, um zwischen ihm und der Kunsterscheinung den läuternden und fördernden Vermittler abzugeben, und so wieder rückwirkend auf die produzierenden Kräfte dürfte er das höhere Verständnis des Publikums repräsentieren, seine Ausstellungen und Wünsche von diesem Standpunkte aus klar und deutlich motiviert, vor allem aber stets mit schrankenlosester Unparteilichkeit nicht als Einzelner, sondern als geläuterter Ausspruch der Gesamtheit zu erkennen geben. Ließe er sich demnach nicht in die speziellste Einzelheit der Darstellung ein und unterließe er es, den Darsteller oder sonstig Ausübenden auf diesen oder jenen Fehler insonderheit aufmerksam zu machen, so würde er dadurch den eigens zu der Überwachung der Leitung der künstlerischen Leistungen des Personales Berufenen ein Recht vollkommen wieder zustellen, welches bei dem jetzigen Zustand der Kritik diesen fast gänzlich verloren gehen muß. Das hieraus entstehende Durcheinanderreden und Hinein-

predigen auf den Darsteller nämlich muß der Dirigent oder Regisseur mit Recht endlich nur noch lästiger und verwirrender zu machen befürchten, wenn auch e r, wie es ihm Schuldigkeit sein müßte, seine — oft von der Ansicht des Kritikers abweichende Meinung noch zur Geltung bringen soll; kommt nun noch die fast gar nicht ausbleibende Persönlichkeit des Rezensenten hinzu, die hier in Gunst, dort in Ungunst sich äußert, so gerät das Übel endlich auf einen Grad, der notwendig von der äußersten Verderblichkeit sein muß, denn dem zunächst und am allerangemessendsten dazu Bestellten wird die nötige Verständigung mit den Darstellern dann so erschwert, daß sie meist geradezu unmöglich wird. Daher schreibt sich dann endlich der allerdings zu betrauernde Übelstand, daß der wohltätige und anständige Einfluß, den Dirigent oder Regisseur auf den Geist und das Wesen einzelner Leistungen der Darsteller haben könnte und sollte, gänzlich verloren gehen muß, dagegen jene rohere und willkürlichere Einwirkung des gewöhnlichen, mehr oder weniger bestechlichen (wollen wir dies auch nicht immer im materiellsten Sinne verstehen) Rezensentenwesens sich immer breiter zwischen die künstlerisch und amtlich sich Nächststehenden drängt, in deren gegenseitigen Beziehungen Kälte und Mißtrauen als natürliche Folge einzutreten pflegen. Was unter diesen unausbleiblichen überall und stets wiederholten Umständen die Kritik und namentlich die so geführte Theaterkritik genutzt hat, besteht lediglich in Null; was sie geschadet hat, liegt bei dieser Darstellung, in der noch große und garstig entstellende Flecken, aus Furcht in das Persönliche zu geraten, unberührt geblieben sind, ziemlich klar am Tage. Wüßten daher diese Herren Kritiker, was von den Verständigen auf ihr Lob, von fast allen aber auf ihren Tadel gegeben wird, so würden sie es nicht für der Mühe wert halten, sich wenigstens auf diese gewöhnliche Weise mit beiden zu befassen, und ein

nur kläglicher Gewinn bei dem einen, eine ungenügende Befriedigung der Eitelkeit bei dem andern würde ihnen oft nicht Entschädigung genug dünken für die unausbleibliche, fast allgemeine Gehässigkeit, in deren Licht jeder Rezensent Publikum wie Künstler erscheinen muß, sobald er nicht wenigstens die seltene Fähigkeit besitzt, vollkommen unparteilich und von aller Persönlichkeit entfernt zu bleiben, denn nur um diesen Preis würde man ihm mangelnde Sachkenntnis ab und zu noch nachzusehen vermögen. — Kann aber selbst Herr C. B. die Hand aufs Herz legen und versichern, daß der Einfluß persönlichen Umganges und besonderer Beziehungen zu diesem oder jenem nie auf sein Urteil, vielleicht auch nur auf die Gründe, weshalb er beim öffentlichen Ausspruch desselben hier etwas tadelnswertes übergeht, dort aber heraushebt, einwirke, — kann er offen und ehrlich bezeugen, daß er auf diese oder jene Veranlassung, vielleicht auch Unterlassung hin, mir nicht persönlich ungemutet sei, und daß somit seine mir zugefügten, so geringschätzend und absprechend gefaßten Rügen auf keine Weise den Charakter der Animosität an sich trügen, so habe ich allerdings kein Wort mehr mit ihm zu sprechen; der Öffentlichkeit überlasse ich es jedoch, über uns beide das Richtige sich zu denken.

Dresden, am 11. Aug. 1846.

Richard Wagner.



Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?

Die Misere der Dresdener Kapellmeistertätigkeit, das Fehlschlagen seiner Bemühungen, der Mißerfolg seiner Werke und künstlerischen Bestrebungen ließen es Wagner immer deutlicher zur Gewißheit werden, daß nur durch eine Umwandlung der damaligen Zustände vom Grund aus eine Besserung zu erwarten sei. Nicht Reformation konnte hier helfen, nur noch Revolution, Umsturz aller bestehenden künstlerischen Dinge. Einen Weg zur Verwirklichung dieser Pläne ersah Wagner in den politischen Strömungen der Zeit. Hier standen sich damals hauptsächlich zwei Richtungen gegenüber: die demokratische Fortschrittspartei, die sehr zur Republik neigte und sich zu dem sogenannten „Vaterlandsverein" zusammengeschlossen hatte, und der monarchisch gesinnte sogenannte „Deutsche Verein". Wagners intimer Freund, August Röckel, war einer der eifrigsten Mitglieder des Vaterlandsvereins, durch ihn wurde er zum Beitritt bewogen. Hier hoffte der Künstler, Genossen seiner Pläne und Ideen zu finden. Wie schlecht er im Grunde mit seinen rein künstlerischen Forderungen in die Schar dieser politischen Heißsporne paßte, mußte er bald erkennen, und die von ihm gemachte Wahrnehmung der in den einzelnen Gruppen des Vereins selbst herrschenden Unklarheit über das Wesen und den Zweck der Revolution veranlaßten ihn

sogar, das Wort zu ergreifen. Im „Dresdener Anzeiger“ erschien anonym am 14. Juni 1848 der hier folgende Aufsatz. Tags darauf las ihn Wagner in einer Versammlung des Vaterlandsvereins vor, ohne allerdings mit seinen phantastischen Vorschlägen, deren praktische Verwirklichung ein Ding der Unmöglichkeit bildete, Verständnis oder Freunde zu finden. Diese idealen Forderungen eines weltfremden Künstlers paßten gar schlecht zu den Wegen realer Politiker. Enttäuscht wandte sich Wagner zunächst wieder von den Revolutionären ab. In Hofkreisen wurde das Auftreten eines königlichen Beamten in der Öffentlichkeit wenig sympathisch bemerkt, und neue peinliche Demütigungen in seinem Amt waren die unerfreuliche Folge dieser zwar den besten Intentionen entsprungenen, aber, wie sich zeigte, zwecklosen Demonstration.

Laßt uns über diese Frage vollkommen klar werden und daher zunächst genau erörtern, was der Kern republikanischer Bestrebungen sei.

Glaubt Ihr im Ernst, wenn wir von unserem jetzigen Standpunkte aus noch weiter vorwärtsschreiten wollen, müßten wir mit allernächstem schon an der offenen königslosen Republik ankommen? Glaubt Ihr dies, oder wollt Ihr es den Ängstlichen nur weismachen? Seid Ihr kenntnislos oder seid Ihr böswillig?

Ich will Euch sagen, wohin unsere allerdings „republikanischen“ Bestrebungen zielen: — Unsere Bestrebungen *für das Wohl Aller* gehen dahin, die sogenannten Errungenschaften der letzten Vergangenheit nicht an sich schon als das Ziel, sondern als einen *Anfang* erkannt zu wissen.

Das Ziel fest ins Auge gefaßt, wollen wir daher zunächst *den Untergang auch des letzten Schimmers von Aristokratismus*; sind unsere Herren vom Adel keine Feudalherren mehr, die uns knechten und schinden konnten, wie sie Lust hatten, so sollen sie, um alles Ärgernis zu verwischen, auch den letzten Rest einer Auszeichnung aufgeben, die ihnen an einem hitzigen Tage leicht zu einem Nessus-Gewande werden könnte, das sie bis auf die Knochen verbrennt, wenn sie es nicht beizeiten weit von sich geworfen haben würden. Gedenkt Ihr dabei Eurer Stammesahnen und haltet Ihr es für unfromm, Euch der Vorzüge zu begeben, die Ihr von ihnen ererbtet,

so bedenkt, daß auch wir unserer Ahnen uns erinnern müssen, deren Taten, so gute auch von ihnen vollbracht wurden, von uns zwar nicht in Familienarchiven aufgezeichnet sind, deren Leiden, Hörigkeit, Druck und Knechtschaft aller Art aber in dem großen, unleugbaren Archive der Geschichte des letzten Jahrtausends mit blutiger Tinte eingeschrieben stehen. Vergesset eure Ahnen, werfet jeden Titel, jede mindeste Auszeichnung von Euch, so versprechen wir Euch, großmütig zu sein und die Erinnerung unserer Ahnen auch gänzlich aus unserem Gedächtnis zu streichen, damit wir fortan Kinder eines Vaters, Brüder einer Familie seien! Höret die Mahnung, erfüllet sie froh und aus freien Stücken, denn sie ist unabweislich, und Christus sagt: „Ärgert dich ein Glied, so reiß' es aus: es ist besser, daß es verderbe, als das der ganze Leib zur Hölle fahre!" — Und noch eines! Verzichtet ein für alle Mal auf die ausschließliche Ehre, unserm Fürsten zunächst stehen zu wollen, bittet ihn, Euch des ganzen Wustes unnützer Hofämter, Ehren und Rechte zu überheben, die heutzutage einen Hof zum Gegenstande unmutiger Betrachtung machen; seid nicht mehr Kammerjunker und Kammerherren, die unseren König „ihren König" nennen, nehmt von ihm jene Heiducken und bunten Lakaien, die frivolen Auswüchse einer schlimmen Zeit, der Zeit, da alle Fürsten der Welt es dem französischen Ludwig XIV. nachahmen zu müssen glaubten. Tretet frei zurück von diesem Hofe, dem Hofe der müßigen Adelsversorgung, damit er ein Hof des ganzen, frohen, glücklichen Volkes werde, wo jedes Glied dieses Volkes in freudiger Vertretung seinem Fürsten zulächle und ihm sage, daß er der erste eines freien, gesegneten Volkes sei. — Darum, so wollen wir weiter: keine erste Kammer mehr! Es gibt nur ein Volk, nicht ein erstes und zweites, somit kann und soll es daher auch nur ein Haus der Volksvertretung

geben, und dieses Haus sei ein edles, schlichtes Gebäude, ein hochgewölbtes Dach auf starken, schlanken Säulen: wie würdet Ihr dies Gebäude verstümmeln, wolltet Ihr eine triviale Wand quer durchziehen, daß Ihr statt eines großen Saales zwei enge Kammern hättet!

Weiter wollen wir die Zuerteilung des unbedingten Stimm- und Wahlrechts an jeden volljährigen, im Lande geborenen Menschen: je ärmer, je hilfsbedürftiger er ist, desto natürlicher ist sein Anspruch auf Beteiligung an der Abfassung der Gesetze, die ihn fortan gegen Armut und Dürftigkeit schützen sollen.

Und weiter wollen wir in unseren „republikanischen" Bestrebungen: eine allgemeine große Volkswehr, nicht ein stehendes Heer, und eine liegende Kommunalgarde: was Ihr vorbereitet, soll weder eine Verminderung des einen, noch eine bloße Erweiterung des anderen sein, sondern eine neue Schöpfung, die nach und nach in das Leben tretend, Heer und Kommunalgarde untergehen lassen in der einen großen, zweckmäßig hergestellten, jeden Standesunterschied vernichtenden Volkswehr.

Sind so alle bisher neidisch und feindlich geschiedenen Stände in den einen großen Stand des freien Volkes vereinigt, zu dem Alles gehört, was auf dem lieben deutschen Boden von Gott menschlichen Atem empfing, — glaubt Ihr, daß wir dann am Ziele sein? Nein, dann wollen wir erst recht anfangen! Dann gilt es, die Frage nach dem Grunde alles Elends in unserem jetzigen gesellschaftlichen Zustande fest und tatkräftig in das Auge zu fassen, — es gilt zu entscheiden, ob der Mensch, diese Krone der Schöpfung, ob seine hohen geistigen, sowie seine so künstlerisch regsamen leiblichen Fähigkeiten und Kräfte von Gott bestimmt sein sollen, dem starresten, unregsamsten Produkte der Natur, dem bleichen

Metall, in knechtischer Leibeigenschaft untertänig zu sein?

Es wird zu erörtern sein, ob diesem geprägten Stoffe die Eigenschaft zuzuerkennen sei, den König der Natur, das Ebenbild Gottes, sich dienst- und zinspflichtig zu machen — ob dem Gelde die Kraft zu lassen sei, den schönen freien Willen des Menschen zur widerlichsten Leidenschaft, zu Geiz, Wucher und Gaunergelüste zu verkrüppeln? Dies wird der große Befreiungskampf der tief entwürdigten leidenden Menschheit sein: er wird nicht einen Tropfen Blutes, nicht eine Träne, ja nicht eine Entbehrung kosten: nur eine Überzeugung werden wir zu gewinnen haben, sie wird sich uns unabweislich aufdrängen: die Überzeugung, daß es das höchste Glück, das vollendetste Wohlergehen Aller herbeiführen muß, wenn so viele tätige Menschen, als nur irgend der Erdboden ernähren kann, auf ihm sich vereinigen, um in wohlgegliederten Vereinen durch ihre verschiedenen mannigfaltigsten Fähigkeiten, im Austausch ihrer Tätigkeit sich gegenseitig zu bereichern und zu beglücken. Wir werden erkennen, daß es der sündhafteste Zustand in einer menschlichen Gesellschaft ist, wenn die Tätigkeit Einzelner entschieden gehemmt ist, wenn die vorhandenen Kräfte sich nicht frei rühren und nicht vollkommen sich verwenden können, so lange — dies ist die einzige Bedingung — der Erdboden zu ihrer Nahrung ausreicht. Wir werden erkennen, daß die menschliche Gesellschaft durch die Tätigkeit ihrer Glieder, nicht aber durch die vermeinte Tätigkeit des Geldes erhalten wird: wir werden den Grundsatz in klarer Überzeugung feststellen, — Gott wird uns erleuchten, das richtige Gesetz zu finden, durch das dieser Grundsatz in das Leben geführt wird, und wie ein böser

nächtlicher Alp wird dieser dämonische Begriff des Geldes von uns weichen mit all seinem scheußlichen Gefolge von öffentlichem und heimlichem Wucher, Papiergaunereien, Zinsen und Bankiersspekulationen. Das wird die volle Emanzipation des Menschengeschlechtes, das wird die Erfüllung der reinen Christuslehre sein, die sie uns neidisch verbergen hinter prunkenden Dogmen, einst erfunden, um die rohe Welt einfältiger Barbaren zu binden und für eine Entwicklung vorzubereiten, deren höherer Vollendung wir nun mit klarem Bewußtsein zuschreiten sollen. Oder wittert Ihr hierin etwa Lehren des Kommunismus? Seid Ihr töricht oder böswillig genug, die notwendige Erlösung des Menschengeschlechts von der plumpesten und entsittlichendsten Knechtschaft gemeinster Materie als gleichbedeutend mit der Ausführung der abgeschmacktesten und sinnlosesten Lehre, der des Kommunismus, zu erklären? Wollt Ihr nicht erkennen, daß in dieser Lehre der mathematisch gleichen Verteilung des Gutes und Erwerbes eben nur ein gedankenloser Versuch zur Lösung jener allerdings gefühlten Aufgabe gemacht worden ist, der sich in seiner reinen Unmöglichkeit selbst das Urteil der Totgeborenheit spricht? Wollt Ihr damit aber die Aufgabe selbst als verwerflich und unsinnig, wie jene Lehre es in Wahrheit ist, ebenfalls verschreien? Hütet Euch! Das Ergebnis von dreiunddreißig Jahren ungestörten Friedens zeigt Euch jetzt die menschliche Gesellschaft in einem Zustande von Zerrüttung und Verarmung, daß Ihr am Ende dieser Jahre rings um Euch die entsetzlichen Gestalten des bleichen Hungers erblickt! Seht Euch vor, ehe es zu spät ist! Spendet nicht Almosen, sondern erkennt das Recht, das von Gott verliehene Menschenrecht, sonst dürftet Ihr wohl den Tag erleben, wo die gewaltsam verhöhnte Natur zu einem rohen Kampfe sich ermannt, dessen wildes Siegesgeschrei wirklich jener Kommunismus

wäre, und wenn in der Unmöglichkeit des Bestandes seiner Grundsätze auch nur die kürzeste Dauer seiner Herrschaft verbürgt läge, so würde diese kurze Herrschaft doch hinreichend gewesen sein, alle Errungenschaften einer 200-jährigen Zivilisation auf vielleicht lange Zeit spurlos auszurotten. Glaubt Ihr, ich drohe? Nein, ich warne! —

Sind wir nun in unseren republikanischen Bestrebungen soweit gelangt, auch diese wichtigste aller Fragen zum Glück und Wohlergehen der staatlichen Gesellschaft zu lösen, sind wir in die Rechte freier Menschenwürde vollständig eingetreten: werden wir nun am Ziele unseres tätigen Strebens angelangt sein? Nein! Nun soll es erst recht beginnen! Sind wir durch die gesetzkräftige Lösung der letzten Emanzipationsfrage zur vollkommenen Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft gelangt, geht aus ihr ein freies, allseitig zu voller Tätigkeit erzogenes neues Geschlecht hervor, so haben wir nun erst die Kräfte gewonnen, an die höchsten Aufgaben der Zivilisation zu schreiten, das ist: Betätigung, Verbreitung derselben. Nun wollen wir in Schiffen über das Meer fahren, da und dort ein junges Deutschland gründen, es mit den Ergebnissen unseres Ringens und Strebens befruchten, die edelsten, gottähnlichsten Kinder zeugen und erziehen: wir wollen es besser machen als die Spanier, denen die neue Welt ein pfäffisches Schlächterhaus, anders als die Engländer, denen sie ein Krämerkasten wurde. Wir wollen es deutsch und herrlich machen: vom Aufgang bis zum Niedergang soll die Sonne ein schönes, freies Deutschland sehen und an den Grenzen der Tochterlande soll, wie an denen des Mutterlandes, kein zertretenes unfreies Volk wohnen, die Strahlen deutscher Freiheit und deutscher Milde sollen den Kosaken und Franzosen, den Buschmann und Chinesen erwärmen und verklären.

Seht Ihr, hier hat unser republikanisches Streben kein Ziel und Ende, rastlos dringt es weiter von Jahrhundert zu Jahrhundert zur Beglückung des ganzen großen Menschengeschlechtes! Ist dies ein Traum, ein Utopien? Es ist es, sobald wir darüber nur hin- und hersprechen, kleingläubig und selbstsüchtig die Möglichkeit abwägen und leugnen: es ist es nicht, sobald wir froh und mutig handeln, sobald jeder Tag eine neue gute Tat des Fortschrittes von uns sieht.

Aber, fragt Ihr nun: willst du dies Alles mit dem Königtum erreichen? — Nicht einen Augenblick habe ich sein Bestehen aus dem Auge verlieren müssen, — hieltet Ihr es aber für unmöglich, so sprächet Ihr selbst sein Todesurteil aus! Müßt Ihr es aber für möglich erkennen, wie ich es für mehr als möglich erkenne, nun: so wäre die Republik ja das Rechte, und wir dürfen nur fordern, daß der König der erste und allerechteste Republikaner sein sollte. Und ist Einer mehr berufen, der wahreste, getreueste Republikaner zu sein als gerade der Fürst? Res publica heißt: die Volkssache. Welcher Einzelne kann mehr dazu bestimmt sein als der Fürst, mit seinem ganzen Fühlen, Sinnen und Trachten lediglich nur der Volkssache anzugehören? Was sollte ihn, bei gewonnener Überzeugung von seinem herrlichen Berufe, bewegen können, sich selbst zu verkleinern und nur einem besonderen kleineren Teile des Volkes angehören zu wollen? Empfinde Jeder von uns noch so warm für das allgemeine Beste, ein so reiner Republikaner wie der Fürst kann er nie werden, denn seine Sorgen teilen sich nie, sie können nur dem Einen, dem Ganzen angehören, während jeder von uns, der Alltäglichkeit gegenüber, seine Sorgen organisch zu verteilen hat. — Und worin bestände das Opfer, das der Fürst zu bringen hätte, um dem erkannten, unsäglich schönen Berufe zu entsprechen? Sollte es ihm als Opfer

gelten, in den freien Bürgern des Staates nicht mehr seine „Untertanen“ zu erblicken? Durch die Tat unserer Gesetze ist diese Vorstellung bereits aufgehoben, und der diese Gesetze bestätigte, erfüllt ihren Sinn mit solcher Treue, daß der Ausspruch des Aufhörens der Untertänigkeit ihm als kein Opfer mehr erscheinen würde. Müßte es ihm als ein Opfer gelten, wenn er jenen Rest eines müßigen Hofprunkes mit seinen längst überlebten Ehren, Titeln und Orden von sich wiese? Wie klein dächten wir von dem schlichtesten, wahrhaftigsten Fürsten unserer Zeit, wenn wir die Erfüllung solchen Wunsches ihm als ein Opfer anrechnen wollten, sobald wir mit Sicherheit annehmen dürfen, daß selbst ein wirkliches Opfer gern von ihm gebracht werden würde, wenn er erführe, daß es der Hinwegräumung eines Hindernisses der freien Ausströmung der Volksliebe gelte?

Was nun berechtigt uns, so tief in die Seele dieses seltenen Fürsten zu greifen, Überzeugungen von ihm auszusprechen, wie wir von manchem uns ganz gleich stehenden Bürger es zu tun vielleicht nicht für klug halten müßten? — Es ist der Geist unserer Zeit, es ist die noch nie dagewesene Lage der Dinge, wie sie die Gegenwart zutage gefördert hat, die den Schlichtesten mit Phrophetenblick begabt. Der Drang zur Entscheidung ist da: zwei Feldlager sind unter den zivilisierten Nationen Europas aufgeschlagen: hier ertönt es: Republik! dort Monarchie! Wollt Ihr leugnen, daß es sich jetzt um eine entschiedene Lösung dieser Frage handle, daß sich in ihr Alles fasse und begreife, was die menschliche Gesellschaft bis in ihre tiefsten Wurzeln erregt? Wollt Ihr den Geist dieser gotterfüllten Zeit verkennen, behaupten: das sei alles schon dagewesen und werde sich nach einem verflogenen Rausche wieder gestalten wie es war? Nun, dann hätte Euch Gott mit Blindheit für alle Ewigkeit geschlagen! Nein, in dieser Zeit erkennen wir auch die Not-

wendigkeit der *Entscheidung*: was Lüge ist, kann nicht bestehen, und die Monarchie, d. h. die *Alleinherrschaft* ist eine Lüge, sie ist es durch den Konstitutionalismus geworden. Nun wirft sich der in aller Aussöhnung Verzweifelnde kühn und trotzig der vollen Republik in die Arme, der noch Hoffende lenkt sein Auge zum letzten Male prüfend nach den Spitzen des Bestehenden hin. Er erkennt, daß, gilt der Kampf der Monarchie, dieser nur in besonderen Fällen gegen die *Person des Fürsten*, in allen Fällen aber *gegen die Partei* geführt wird, die eigennützig oder selbstgefällig den Fürsten auf den Schild erhebt, unter dessen Schatten sie ihren besonderen Vorteil des Gewinnes oder der Eitelkeit verficht. Diese *Partei* ist also die zu besiegende: soll der Kampf ein blutiger sein? Er muß es sein, er muß Partei und Fürsten zu gleicher Zeit treffen, wenn kein Mittel der Versöhnung bleibt. Als dieses Mittel erfassen wir aber *den Fürsten* selbst: ist er der echte, freie Vater seines Volkes, so kann er mit einem einzigen hochherzigen Entschluß den Frieden pflanzen, wo Krieg sonst nur unvermeidlich erscheint. Nun suchen wir auf den Thronen Europas den Fürsten, den Gott erkoren haben soll, das hohe schöne Werk zu vollziehen: was erblicken wir? Welch verblendetes, tief entartetes Geschlecht, unfähig zu jedem hohen Beruf! Welchen Anblick gewährt uns Spanien, Portugal, Neapel? Welcher Schmerz erfüllt uns beim Hinblick auf die deutschen Lande Hannover, Hessen, Bayern — ach! schließen wir die Reihe! Gott sprach sein Urteil über die Schlechten und Schwachen: ihre Schwäche wuchs von Glied zu Glied. Wir wenden den Blick ab aus der Ferne, in unserer Heimat schlagen wir ihn von neuem auf: *Da sehen wir den Fürsten, den sein Volk liebet*, nicht im Sinne altherkömmlicher Stammesanhänglichkeit, nein! *in reiner Liebe zu ihm selbst, zu seinem eigensten Ich*: Wir lieben ihn, weil

er ist, wie er ist, wir lieben seine reine Tugend, seine hohe Ehrenhaftigkeit, seinen Biedersinn, seine Milde. Nun rufe ich aus vollem Herzen laut und freudig:

Das ist der Mann der Vorsehung!

Will Preußen die Erhaltung einer Monarchie, so ist es dem Begriffe des Preußentums zu lieb: ein eitler Begriff, der bald erblaßt sein wird! Will Österreich sich seinen Fürsten erhalten, so erkennt es in dessen Dynastie das einzige Mittel des Bestandes einer unnatürlich zusammengeworfenen Ländermasse: ein unmöglicher Bestand, der nächstens zerfallen wird! — Will aber der Sachse das Königtum, so leitet ihn zu allernächst die reine Liebe zu seinem Fürsten, das glückliche Bewußtsein, diesen Besten sein zu nennen: hier ist es nicht ein kalter, staatskluger Begriff, — es ist die volle warme Überzeugung der Liebe. Und diese Liebe, sie soll entscheiden, sie kann nicht nur für jetzt, sie kann ein für alle Mal entscheiden! Von diesem unsäglich wichtigen Gedanken erfüllt, rufe ich nun in mutiger Begeisterung aus: Wir sind Republikaner, wir sind durch die Errungenschaften unserer Zeit dicht daran, die Republik zu haben: aber Täuschung und Ärgernis aller Art! heftet sich noch an diesen Namen, — sie seien gelöst mit einem Worte unseres Fürsten! Nicht wir wollen die Republik ausrufen, nein! Dieser Fürst, der edelste, der würdigste König, er spreche es aus:

Ich erkläre Sachsen zu einem Freistaate.

Das erste Gesetz dieses Freistaates, das ihm die schönste Sicherung seines Bestehens gebe, sei:

Die höchste vollziehende Gewalt ruht in dem **Königshause Wettin** und geht in ihm von Geschlecht zu Geschlecht nach dem Rechte der Erstgeburt fort.

Der Eid, den wir diesem Staate und diesem Gesetze schwören, er wird nie gebrochen werden: nicht *weil* wir ihn geschworen (wie viele Eide werden nicht in gedankenloser Anstellungsfreude geschworen!), sondern weil wir ihn mit der *Überzeugung* geschworen, *daß durch jene Erklärung, jenes Gesetz, eine neue Zeit unvergänglichen Glückes begründet wurde, das nicht allein auf Sachsen, nein! auf Deutschland, auf Europa die wohltätigste, entscheidendste Mitteilung auszuüben vermag.* Der dies in so kühner Begeisterung aussprach, glaubt mit unumstößlicher Überzeugung, dem Eide, den er auch seinem Könige schwur, nie *treuer* gewesen zu sein, als heute, da er dies niederschrieb.

Würde hierdurch nun der Untergang der *Monarchie* herbeigeführt? Ja! Aber es würde damit die *Emanzipation des Königtums* ausgesprochen. Täuschet Euch nicht, Ihr, die Ihr die „konstitutionelle Monarchie auf der breitesten demokratischen Grundlage“ wollt. Ihr seid, was die letztere (die Grundlage) betrifft, entweder unredlich, oder, ist es Euch mit ihr Ernst, so martert Ihr die künstlich von Euch gepflegte Monarchie langsam zu Tode. Jeder Schritt vorwärts auf dieser demokratischen Grundlage ist eine neue Bewältigung der Macht des Monarchen, nämlich: des *Allein*herrschers; das Prinzip selbst ist die vollständigste Verhöhnung der Monarchie, die eben nur im wirklichen *Allein*herrschertum gedacht werden kann: jeder Fortschritt im Konstitutionalismus ist eine Demütigung für den Herrscher, denn er ist ein Mißtrauensvotum gegen den Monarchen. Wie soll hier Liebe und Vertrauen gedeihen in diesem beständigen und oft so unwürdig ausgebeuteten Kampfe zwischen zwei vollkommen entgegengesetzten Prinzipien? Schmach und Kränkung erbittern dem Monarchen, als solchem, das Dasein: erlösen wir ihn daher aus diesem unglücklichen Halbleben;

lassen wir den Monarchismus ganz enden, da die Alleinherrschaft durch die Volksherrschaft (Demokratie) eben unmöglich gemacht ist, aber emanzipieren wir dagegen in seiner vollsten, eigentümlichen Bedeutung das Königtum! An der Spitze des Freistaates (der Republik) wird der erbliche König eben das sein, was er seiner edelsten Bedeutung nach sein soll: der Erste des Volkes, der Freieste der Freien! Würde dies nicht zugleich die schönste deutsche Auslegung des Ausspruches Christus' sein: „Der Höchste unter Euch soll der Knecht Aller sein?“ Denn indem er der Freiheit Aller dient, erhöht er in sich den Begriff der Freiheit selbst zum höchsten, gotterfüllten Bewußtsein. — Je weiter wir in der Aufsuchung der Bedeutung .des Königtums in den germanischen Nationen zurückgehen, je inniger wird sie sich dieser neu gewonnenen, als einer eigentlich nur wiederhergestellten anschließen; der Kreislauf der geschichtlichen Entwicklung des Königtums wird an seinem Ziele, bei sich selbst wieder angelangt sein, und als die weiteste Verirrung von diesem Ziele werden wir den Monarchismus, diesen fremdartigen, undeutschen Begriff, anzusehen haben.

Sollen wir zu dem hier ausgesprochenen sehnlichen Wunsche in Form einer Petition Unterschriften sammeln? Ich bin gewiß, Hunderttausende würden unterzeichnen, denn sein Inhalt bietet die Versöhnung aller streitenden Parteien, wenigstens aller Derjenigen in ihnen, die es redlich meinen. Aber nur ein einziger Namenszug kann hier der rechte und entscheidende sein: der des geliebten Fürsten, dem wir mit brünstiger Überzeugung ein schöneres Los, eine seligere Stellung wünschen, als sie ihm jetzt zuteil ist.

Dreden, am 14. Juni 1848.

Ein Mitglied des Vaterlandsvereines.

Ed. Devrients: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst."

Stets bereit, alle seinen eigenen Plänen und Überzeugungen zur Seite stehenden Bestrebungen selbstlos zu fördern, trat Wagner auch lebhaft für die Schriften des damals in Dresden lebenden Eduard Devrient ein. Dieser war gerade mit seinem großen Werk: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" beschäftigt, und der dritte Teil: „Das Nationaltheater" soeben erschienen. Wagners eigene traurige Erfahrungen von dem Übel der Theaterverhältnisse und ihrer unverantwortlichen Vernachlässigung durch die herrschenden Gewalten fanden bei Devrient einsichtsvolle Bestätigung. Begeistert greift er zur Feder, um das Werk des Kunstgenossen dem Publikum ans Herz zu legen. Am 8. Januar 1849 übersandte er seine Kritik der „Augsburger Allgemeinen Zeitung", die sich aber zu einer Veröffentlichung nicht entschließen konnte. Der Aufsatz wurde erst dreißig Jahre später durch den Musikschriftsteller Ludwig Nohl mehrfach publiziert. Das Originalmanuskript befindet sich im Eisenacher „Wagner-Museum". Devrient lohnte später Wagner diesen Freundesdienst schlecht. Er hielt in der Praxis durchaus nicht, was er als Theoretiker in seinen Schriften angestrebt, ja er wurde sogar ein empfindlicher Gegner von Wagners seinen früheren Forderungen so verwandtem Streben.



Nachdem sich das Wiener Volk im vorigen März erhoben, verjagte es außer Jesuiten, Polizeispitzeln und so manchem Andern auch das Ballet und die italienische Oper. Die Theaterdirektoren ersahen zugleich, daß die schlaffe, weichliche Kost ihres Repertoires dem Publikum nun nicht mehr zusagen werde, daß die Zeit der theatralischen Zoten nunmehr vorüber sei und den jungen Leuten mit den entschlossenen, mutigen Mienen andere Lockungen geboten werden mußten. Wo ein tüchtiges, Wahrheit und Freiheit atmendes Stück habhaft zu machen war, wurde es über die Bretter geführt, die Posse mußte die Liederlichkeit abstreifen und in kecker, kräftiger Weise das neue Freiheitslied anstimmen, in ihr das jesuitische Laster gezüchtigt, der frohe Todesmut der heiteren Wiener Helden gefeiert werden: ersetzt wurde überall, was die geistesmörderische Zensur verstümmelt hatte.

Wir könnten zu diesen Beobachtungen noch manche andere stellen, z. B. wie infolge des März der Intendant der Berliner königlichen Schauspiele durch Katzenmusiken veranlaßt wurde, gute klassische Stücke zu geben; sie allein wird aber genügen, zu zeigen, daß unser Theater in Wirklichkeit von Staatsinteresse ist, daß Wohl und Wehe des Staates in unausbleiblichem Reflex sich im Theater abspiegelt. Und wie sollte es anders sein? Außer dem Theater haben wir nur die Kirche, welche in ähnlicher Weise unmittelbar auf eine große Öffentlichkeit sich äußert; wenn die unvergleichliche Wirkung religiöser Inbrunst in unserm modernen Staatsleben jedoch immer weniger in Anrechnung

gebracht werden darf, und wenn wir dagegen bedenken, wie der durch alle Reize der Sinnlichkeit, durch unmittelbares warmes Leben der Kunstwerkzeuge hervorgebrachte Eindruck theatralischer Vorstellungen schon deshalb stets neu und lebhaft zu bleiben vermag, weil er sich immer aus dem wirklichen Leben der Gegenwart erfrischt und verjüngt, so dürfte eine dem Theater vorzüglich zu widmende Aufmerksamkeit jetzt wohl an der höchsten Zeit sein. Hoffentlich wird der freie Staat, sobald er einigermaßen selbst zur Besinnung gekommen sein wird, seine Pflicht gegen sich auch darin erkennen, daß er, in Erwägung der ungemeinen Wirkungsfähigkeit des Theaters, sich dieser Fähigkeit zu dem edelsten und freiesten Zwecke, zu dem Zwecke seiner selbst versichert; er wird dies dadurch erreichen, daß er durch geeignete Unterstützung das Theater unabhängig von jeder anderen Rücksicht außer der macht, die Sitten und den Geschmack des Volkes zu kräftigen und zu veredeln. Diese Ansicht muß die einzige ihm untergelegte sein. Frei und selbständig muß es dieser einen Aufgabe nachgehen dürfen, jeder Einfluß außer dem der künstlerischen Intelligenz der Berufenen und des unverleiteten sittlichen Gefühls der Gesamtheit muß von ihm fern gehalten werden.

Glauben wir somit die Aufgabe des Staates dem Theater gegenüber richtig erfaßt zu haben, und irren wir uns nicht, wenn wir gerade den gegenwärtigen Moment unserer politischen Entwicklung für geeignet halten, den Staat auf seine Aufgabe aufmerksam zu machen, so haben wir allen Denen die hierin mit uns übereinstimmen, zu dem Zweck vollständiger Aufklärung über diesen wichtigen Gegenstand nichts angelegentlicher zu empfehlen, als das oben angezeigte Buch Eduard Devrient's, von dem soeben der dritte Band erschien.

Wie niemals der bloße Kenner, der außerhalb des Gegenstandes betrachtend steht, das Richtigste darüber zu

empfinden und zu sagen weiß, sondern nur derjenige der sie unmittelbar ausübt, eine Kunst auch am sichersten zu begreifen im Stande ist, so kann von allem Geistreichen, was Dichter und Ästhetiker über die Schauspielkunst gesagt haben, doch füglich ganz abgesehen werden, nach den Darstellungen und Eröffnungen, die uns hier ein vorzüglich berufener Schauspieler selbst von seiner Kunst macht. Das Gefühl tiefster Unzufriedenheit, das ihm der heutige Zustand unserer Theater erweckte, scheint unseren Künstler von dem Erforschen der nächsten Ursachen desselben im folgerichtigen Weiterdringen bis in das tiefste Herz seiner Kunst geführt zu haben; seine Begeisterung wuchs mit der Erkenntnis des hohen Berufes der Schauspielkunst und durch die gewonnene Überzeugung, daß die edelste Unabhängigkeit das Wesen derselben sein müsse. Deutlich darzutun, daß die Schauspielkunst selbständig aus ihrer eigensten Eigentümlichkeit hervorging, daß sie ohne Beeinträchtigung keinen anderen Bedingungen als denen ihres Wesens gehorcht, daß sie ein Produkt des Volkes und seines Geistes ist, in einem Maße, wie keine andere Kunst, und daß ihr festes Verharren am Volksgeiste namentlich beim deutschen Volk der Grund all ihres Wohles und Wehes ist, — dies durfte dem Verfasser am sichersten auf dem Wege geschichtlicher Darstellung gelingen und in dem vorliegenden Werke ist es ihm auf das überzeugendste geglückt.

Er zeigt uns, wie länger und dauernder als bei irgend einem anderen europäischen Bildungsvolke, die Schauspielkunst bei den Deutschen unmittelbar an der Gesinnung und Eigentümlichkeit des Volkes haftete, daß die endlich hinzutretenden Versuche der Literatur, sich ihrer zu bemächtigen, nach hartnäckigem Widerstreben nur dann von Erfolg waren, als sie sich innig mit dem Wesen der Schauspielkunst zu befreunden und aus ihr selbst sich zu erfrischen begann, und daß, wenn wir in ihr nicht die Höhe der Engländer und Franzosen erreicht haben, dies

(außer anderen äußeren Gründen) namentlich auch darin seine Erklärung findet, daß uns noch kein Shakespeare und Molière erstand, das heißt, noch kein wirklicher Schauspieler, der, wie diese, zugleich die höchste Kraft dichterischer Schöpfungsgabe in sich vereinigte. Wir sehen, wie unsere größten Dichter, die sich mit tätiger Liebe dem Drama zuwendeten, Goethe und Schiller, doch zu sehr auf dem absolut literarischen Standpunkte außerhalb der Schauspielkunst stehen blieben, um den entscheidend günstigen Einfluß auf sie zu gewinnen, und daß eine Periode, wie die unsrige, das Gedeihen derselben endlich vollkommen untergraben mußte, da sie das Theater nach jeder Seite hin von Rücksichten und Ansprüchen abhängig machte, die mit dem inneren Wesen der Schauspielkunst nichts als ihr Äußerlichstes gemein haben.

Mit dem edelsten Eifer, im Gefühle höchster sittlicher Berechtigung tritt nun der Verfasser als Sachwalter seiner so vernachlässigten herrlichen Kunst und im Bewußtsein der von der Gesellschaft noch so unbegriffenen Würde seines Standes dem Staate mit der wohlbegründeten Forderung entgegen: sein höchstes Interesse am Theater zu erkennen und dafür zu sorgen, daß es als würdiges Glied der Staatsanstalten frei und wohltuend seinen hohen Beruf ausüben dürfe. Welcher Edle, ja welcher irgend Einsichtsvolle sollte ihm nicht den gesegnetsten Erfolg seines Strebens wünschen?

Theaterreform.

Im Auftrage des preußischen Kultusministeriums hatte Eduard Devrient neben seinem Hauptwerk noch eine kleine Reformschrift verfaßt, die den Titel führte: „Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands". Er führt darin den Nachweis, daß „der bisherige Zustand keine Dauer mehr haben kann, das deutsche Volk, an seiner Spitze die Fürsten, sich erklären muß, was es von seiner Schaubühne will", und läßt dann Reformvorschläge folgen. Diese gipfeln in dem Verlangen: 1. die Hoftheater zu einem Nationaltheater zu erheben und an Stelle der heute üblichen nicht sachverständigen Intendanten an die Spitze eine aus der Mitte der künstlerischen Genossenschaft durch eigene Wahl der Mitglieder zu berufende Direktion zu stellen, bestehend aus einem darstellenden Künstler, einem Kapellmeister und einem Theaterdirektor; 2. die Bühne, um sie von Spekulation und Erwerbsinteressen unabhängig zu machen, zur Staatsanstalt zu erheben; 3. eine Theaterschule in Verbindung mit einer allgemeinen Kunstakademie zu begründen. Diese Forderungen, namentlich der Vorstoß gegen die meist „unfähigen" Intendanten und die ein Theater als Geschäft betreibenden Bühnenleiter, mußten natürlich auf harten Widerstand stoßen. Es erschien sehr bald in der Haude und Spenerschen Zeitung in Berlin ein anonymer, „Scenophilus" gezeichneter, Aufsatz, der vom „praktischen" Standpunkt aus Devrient zu widerlegen suchte. Es war nicht schwer zu erkennen, daß sich hinter diesem Pseudonym einer der angegriffenen Theaterintendanten, vielleicht sogar der Berliner General-

intendant in eigener Person verbarg. Dieser Aufsatz gelangte auch im „Dresdener Anzeiger“ zum Abdruck. Wagner, der die Devrientsche Schrift freudig begrüßt hatte — deckte sie sich doch in vielen Punkten mit seinen eigenen Reorganisationsvorschlägen — trat energisch für den Autor in die Schranken; er zog es aber vor, gleichfalls seinen Namen nicht zu nennen, und bediente sich des Pseudonyms J. P. — F. R., was, wie er seinem Dresdener Freund Gustav Kietz scherzend sagte, den er der Öffentlichkeit gegenüber als Autor vorschob, bedeuten solle: „Jean Paul — Friedrich Richter“. Unter der Überschrift „Theaterreform“ erschien Wagners Artikel am 16. Januar 1849 im „Dresdener Anzeiger“ — das Inserat kostete ihn zehn blanke Taler — und erregte in der Stadt, dessen Theaterintendant gleichfalls ehemaliger Oberforstmeister war, ungeheures Aufsehen.

Die kürzlich von Eduard Devrient veröffentlichten Vorschläge zur Reform des Theaters müssen der Beschaffenheit der Sache nach notwendig zunächst auf dreierlei Gegner stoßen, und diese sind: 1. die bisherigen Theaterdirektoren, deren meist unkenntnisvolles Verfahren den jetzt allgemein mehr als bedenklich erfundenen Zustand des Theaters herbeiführte; 2. diejenigen einzelnen Virtuosen, welche aus diesem Zustande ihren besonderen Vorteil zogen, und 3. die sogenannten Theaterliebhaber, welche bei persönlicher Berührung mit den beiden eben bezeichneten Klassen an jenem Zustande Behagen gefunden hatten. Der letzteren Gattung scheint, wenigstens seiner Unterschrift (Scenophilus, zu deutsch Bühnenfreund) nach, der Verfasser des auf den angeregten Gegenstand bezüglichen Aufsatzes in der Spenerschen Zeitung, dessen Abdruck in der vorgestrigen Nummer des Dresdener Anzeigers durch wohlmeinende Vermittlung besorgt worden ist, anzugehören; möglich jedoch, daß er der ersten, kaum denkbar, daß er der zweiten Klasse sich zuzähle, weil wir bei ihm dann einen günstigeren Begriff von der ihm, wenn auch noch so willkürlich ausgeübten Kunst vorausgesetzt haben würden.

Dieser „Bühnenfreund“ beteuert schließlich seinen Glauben an die „hohe Bestimmung“ der Schauspielkunst, nachdem er zuvor die Fähigkeit des Schauspielers, seiner eigenen Kunst vorzustehen, höhnisch in Zweifel gestellt, der Schauspielgesellschaft aber die Möglichkeit einer gesitteten Organisation zur Vertretung ihrer Interessen ab-

gesprochen. Die zu „hoher Bestimmung" zu erziehende Schauspielerkunst wäre demnach die einzige Kunst, welche nicht zu den freien Künsten gehören sollte, indem ihre Leistungen nämlich nicht von Künstlern dieser Kunst selbst, sondern von solchen, welche außerhalb ihrer stehen, geleitet werden müssen; sie wäre also bei aller ihrer bewahrten „hohen Bestimmung", diejenige Kunst, die von Künstlern ausgeübt würde, welche ihre Kunst nicht verständen, und die deshalb von Leuten dirigiert werden müßte, welche sie nicht ausüben und daher wahrscheinlich auch nur verständen. Dies lautet zwar etwas dunkel, dennoch muß diese Vorstellung von der Sache unsrem „Bühnenfreunde" zu eigen sein: suchen wir daher, sie uns näher zu erhellen!

Wenn also der Schauspieler unfähig ist, die Leistungen der Schauspielkunst zu leiten, wer wird dann dazu geschickt sein? Der Schauspieldichter? Der ist ja nach Eduard Devrient's Vorschlage bereits als Vertreter der Interessen der Literatur der Direktion zugeordnet (und in Wahrheit kann er vernünftigerweise dieser eben nur zugeordnet sein, da er nicht über die Schauspielkunst gesetzt werden darf, indem sein Anteil der der Dichtkunst, nicht aber der Schauspielkunst ist); ebenso ist jenem Vorschlage gemäß der musikalische Dirigent als Teilnehmer der Direktion hingestellt. Da wir nun unmöglich den Ballet- oder Maschinenmeister an die Spitze des Ganzen zu setzen gesonnen sein könnten, so müßten wir also unsere Blicke auf die weite Schar der „Kunstkenner" richten: unter diesem herrlichen Namen begreift sich ziemlich Alles, was von Gott den Atem empfangen hat, und was ihre Kenntnis betrifft, so fragt bei Dichtern, Malern, Musikern usw. nach, was sie im Allgemeinen täglich von ihr für Erfahrungen machen! Haben wir aber je erlebt, daß zum Beispiel an die Spitze einer Malerakademie ein kunstliebender Husarenmajor gestellt wurde? Nein, — und unser „Bühnenfreund" scheint sogar auch zugeben zu

wollen, daß das Orchester von einem Musiker, nicht aber von einem Rechtsgelehrten dirigiert werde. Nur eine Schauspielgesellschaft soll etwa von einem gelernten Kammerherrn, einem geübten Bankier oder vielleicht einem gewandten Journalisten dirigiert werden?

In der Tat, Leute von diesem Fache waren es, denen bisher die Leitung der Theater anvertraut war, und dem Erfolge dieser Leitung haben wir es zu verdanken, daß die Begriffe über das Wesen und den Zweck der Schauspielkunst sich so verwirrt haben, daß jeder Unsachverständige und außerhalb dieser Kunst Stehende sich einbilden darf, das „Praktische" der Sache ermessen zu können, und die Ansichten der durch volle Kenntnis ihrer Kunst allein berechtigten Sachverständigen als „unpraktische" Faseleien zu betrachten. Eure „Praxis", ihr Bühnenfreunde, hat großes Unheil in die Kunstgenossenschaften gebracht, so großes, daß ihr euch nun berechtigt haltet, ihnen die Fähigkeit zur Beratung ihrer eigenen Interessen abzusprechen! Ihr klugen „Praktiker" habt es durch eure pfiffigen Regierungsmaßregeln so weit gebracht, daß diese Genossenschaften kaum noch wissen, daß sie zu einem gemeinsamen Zwecke der Kunst vereinigt sind, daß nur Eines ihren Zweck sie erreichen lassen kann: das Gemeingefühl. Ihr habt Einen gegen den Anderen gehetzt, den Unfähigen, der euch schmeichelte, über Verdienst begünstigt, den Begeisterten, der gegen eure „Praktik" verstieß, von euch gewiesen. So habt ihr die Genossenschaft zerrüttet: fremd und nur auf seinen den Andern schädlichen Vorteil bedacht, löste der Einzelne von dem Ganzen sich los, vergaß, daß er dem höheren Zwecke seiner Kunst gemäß nur in Gemeinschaft mit seinen Genossen wirken könne, und so mußte allerdings endlich der Zustand eintreten, der euch höhnisch über das „Unpraktische" von Vorschlägen lächeln macht, die eben nur darauf hinzielen, jenen von euch zertrümmerten Gemeingeist wie-

der herzustellen, — und seht, darin fühlen wir uns aber über eure Klugheit erhaben, daß wir selbst das deutliche Bedürfnis in uns gewahren, durch zweckmäßige Einrichtungen jenen Gemeingeist der künstlerischen Genossenschaft unter uns wieder aufleben zu lassen.

Und somit sei euch, ihr „Praktiker“, auch versichert, daß Niemand besser, als die künstlerischen Genossenschaften es wissen, wer fähig ist, ihre Gesamtleistungen zu leiten: keiner weiß besser, als der Schauspieler, ob dieser oder jener Regisseur seine Sache versteht, Niemand besser als der Musiker des Orchesters, ob ihr Dirigent seiner Aufgabe gewachsen ist oder nicht; deshalb weiß aber auch Niemand besser als sie, wen sie aus den etwa vorgeschlagenen zu wählen haben: sie werden jedesmal Den wählen, der ihr Vertrauen besitzt, und dem Manne ihres Vertrauens werden sie ebenso eifrig und erfolgreich gehorchen, als sie dem, der durch einen Akt fremder Gunst gegen das Vertrauen der Genossenschaft an ihre Spitze gestellt wird, lässig und erfolglos sich eben nur unterordnen. Für diesen Fall habt ihr zwar das „Befehlen“ in Bereitschaft; was ihr aber damit für das Gedeihen einer Kunstanstalt ausrichtet, nun, das zeigt euch der Erfolg der Wirksamkeit der heutigen Theater: ein trauriges, mühseliges Hin- und Herschleppen, Aushelfen, Zunichtskommen, Anstrengung ohne Zweck, Ermüdung ohne Lohn. Das ist ungefähr die Bewährung unserer „Praktik“!

Diese Einsicht in die unleugbare Lage der theatralischen Dinge scheint unser Berliner „Scenophilus“ aus dem Reformschriftchen Eduard Devrients, trotzdem sie in ihm so klar dargelegt ist, aber keineswegs gewonnen zu haben, denn sonst müßte er doch die streng gefolgerte Notwendigkeit der darin enthaltenen Abhülfsvorschläge als richtigen Gegensatz erkannt haben. Wir glauben daher schließen zu müssen, daß „Scenophilus“ diesmal nicht hochdeutsch durch:

Bühnenfreund, sondern niederdeutsch durch: Theaterjokel zu übersetzen sein muß, wenn wir in ihm nicht gar auf den leibhaftigen Gottseibeiuns — wollen sagen: Oberhoftheaterintendanten Berlins selbst aus Versehen gestoßen sein sollten!

Unser Geld reicht nicht weiter zu, deshalb müssen wir mit dem Inserate hier schließen, obwohl wir Herrn Haude und Spener noch manches zu vermelden hätten. Den wohlmeinenden Übersetzer jenes Aufsatzes aus der Berliner Zeitung in den Dresdner Anzeiger ersuchen wir aber, freundlichst Sorge tragen zu wollen, daß eine Übersiedelung dieser Erwiderung nach Berlin mit ähnlichem Glücke bewerkstelligt werde.

J. P. — F. R.

Schauspieler außer Engagement.



Nochmals Theaterreform.

Schon am darauffolgenden Tage erschien im „Dresdener Anzeiger“ eine Entgegnung, diesmal ohne Unterschrift. Sie lautet:

„Die beiden vazierenden Schauspieler, die gestern für Schauspieler als Bühnendirektoren aufgetreten sind und die Dichter nur zu Attachés derselben machen wollen, wissen doch wohl auch, wie Großes Goethe, Immermann, Schreyvogel, Klingemann als Theaterdirektoren geleistet haben? Auch Schröder und Iffland waren nur durch ihre Stellung zur Literatur gute Theaterdirektoren, als Schauspieler aber kamen sie mit ihren Kollegen fortwährend in Kollision. Überall wo ein ausübender Künstler eine Theateraufführung überkommen hat, hat die Selbstgenügsamkeit derselben ihren Triumph gefeiert. Herr Moritz regierte drei Jahre das Stuttgarter Theater als Selbstherrscher und hat es ruiniert, weil er neben sich keinen Künstler leiden mochte, der bedeutender war, als er! Herr Baison begann in Hamburg seine Theaterdirektion ganz nach demselben Prinzip. Am Burgtheater machen sich neue Akquisitionen deshalb so schwer, weil dort auch die alten Mitglieder sozusagen mitregieren. Kurz, die Erfahrung lehrt überall, daß sogenannte Oberregisseure, wenn sie Direktionsgewalt haben oder gar wirkliche Direktoren werden, nach einer vielleicht glänzenden kurzen Einleitung ihrer Wirksamkeit allmählich den Ruin eines Theaters anbahnen. Iffland, der zuletzt nur noch seine Lieblinge protegierte, starb zeitig genug, um mit all seinem Ruhm als Künstler dem Theater in Berlin nicht

zum Verderben zu werden. Nein, die oberste Intendanz eines Hoftheaters führe irgend eine besonnene und kluge Persönlichkeit, die das Ganze kontrolliert, die Direktion aber sei in einer kräftigen, kunstverständigen, unparteiischen Hand, die nimmermehr einem ausübenden Künstler gehöre! Wir wollen das deutsche Theater nur da fortführen, wo Goethe, Immermann, Tieck, Schreyvogel, Klingemann den Weg vorgezeichnet haben, und den Musen danken, daß die deutsche Theatergeschichte z. B. vor einer Direktion Seydelmann bewahrt worden ist!“

Gegen diesen Anonymus zog Wagner einen Tag später (18. Januar) zu Felde in nachstehendem Aufsatz.

Hochachtungsvoll begrüßten wir an Ort und Stelle unsern Gegner, den wir zuvor aus der Ferne bestreiten zu müssen glaubten. Die Wärme dieser Nähe erfüllt uns mit erneuter Wärme für die Sache, um die es sich handelt.

Mit der gestrigen Entgegnung unseres Widersprechers tritt die Streitfrage in ihr wichtigstes Stadium ein, und deshalb nennen wir sie willkommen. Es wird nämlich darauf verwiesen, wie die Herrschsucht eines Schauspielers, sobald sie durch zugeteilte, absolute Macht sogar noch autorisiert werde, den zerstörendsten Einfluß auf das Theater äußern, und als das schlagendste Beispiel dafür wird uns der Machtmißbrauch eines Schauspielers in Stuttgart vorgeführt. Kennt einer unserer Leser die Wirtschaft, wie sie an einem Stuttgarter Hoftheater herrscht? Nun, wer sie kennt, der begreift, was da wachsen kann: heute eine absolute Maitresse und morgen ein absoluter Komödienintrigant. Nicht nur dieses widerlichste, sondern jedes von unserm Gegner angezogene Beispiel liefert eben nur den Beweis dafür: daß jeder Absolutismus schlecht und schädlich ist, weil er die Anarchie, die Willkür ist; wo diese herrschen, da blüht auch jedes Laster, und vollkommen dasselbe ist es, von wen das Laster ausgeübt wird, ob von einem Schauspieler oder von wem sonst. Deshalb eben suchen wir das Heil des

Theaters keineswegs in dem Übergang der absoluten Macht von der einen Hand in die andere, sondern in der gänzlichen Vernichtung jedes Absolutismus durch: das Gesetz.

Ein Gesetz wollen wir haben, und zwar das richtige Gesetz, welches die Freiheit zum Gedeihen Aller organisiert, jedem Teile der komplizierten Kunstanstalt sein Recht gibt und sie Alle dem einen Zwecke unterordnet, den sie durch freudig tätiges Zusammenwirken zu erreichen haben, und dies ist der Zweck der herrlichsten aller Künste: der dramatischen Kunst. Dies Gesetz, — nicht die „in einer besonnenen und klugen Persönlichkeit inkorporierte oberste Intendanz eines Hoftheaters“, verpflichte die Künstler ihre gemeinschaftliche Aufgabe zu lösen, und verhüte die Übeltaten der Willkür, von welcher Seite sie kommen möge: dies Gesetz aber, welches in der Überzeugung aller Beteiligten seine schöpferische Kraft zu gewinnen hat, werde nicht von dieser oder jener zufälligen „klugen Persönlichkeit“ überwacht, sondern durch den Staat, und zwar durch seine oberste verantwortliche Behörde, das Staatsministerium, welches dem Lande Rechnung zu tragen hat für die, dem allgemeinen Besten entsprechendste Verwendung der dem Theater bewilligten Unterstützungssummen.

Nährt unser Gegner mit uns wirklich gleichen Glauben an die erhabene Bestimmung des Theaters, so wird er hoffentlich zugeben, daß diese Bestimmung nur auch dadurch gewährleistet werden kann, daß es in seiner staatlichen Stellung auf die bezeichnete Stufe erhoben werde; denn sowie der freie Staat es immer mehr als seine Aufgabe erkennen wird, alles Partikulare und in seiner Partikularität von der Willkür einzelner abhängige, im Grunde aber gemeinschaftliche Interessen aller Staatsangehörigen in seine Sorge zu nehmen, um es frei zu machen, so soll er auch dies wichtigste aller künstlerischen Bildungsmittel, das Theater, von jedem

außerhalb seines edelsten Zweckes liegenden Einflusse zum Gedeihen des Ganzen befreien. Gibt unser Gegner uns auch dies zu, so wird er endlich auch darin mit uns übereinstimmen müssen, daß eine Verfassung des Theaters nur dann ihren Zweck erreichen kann, wenn sie die vollständige Freiheit aller in ihm vereinigten Kunstelemente einschließt, wenn somit keines über das andere herrscht, sondern der allgemeine Zweck Aller sie in der Weise verbindet, daß sie eben nur diesem Zwecke sich unterordnen. Wie nun aber dieser Zweck nach allen Vorbereitungen am unmittelbarsten durch die Darstellung auf der Bühne sich ausspricht, so bleibt die Schauspielkunst endlich das Hauptsächlichste, und wer diese Kunst am sichersten versteht, wird sehr natürlich auch der sicherste Leiter des Ganzen sein. Daß bei solcher Zusammenwirkung jede einzelne Kunst von der anderen lernen muß, ist gewiß, und es hat Perioden, zumal in der deutschen Schauspielkunst, gegeben, in welchen wirklich die Schauspielkunst mehr von der Dichtkunst, als diese umgekehrt von jener zu erlernen hatte; in solchen Perioden war es in der Tat ein Glück, daß Männer wie Lessing, Goethe und Schiller sich der Bühne leitend zuwandten; da diese alle aber für die wahrhafte Blüte der Schauspielkunst nicht das gefördert haben, was ihrer Zeit Shakespeare und Molière forderten, diese beiden aber, ehe sie Dichter wurden, wirklich Schauspieler waren, so dürfte mit Übergehung vieler anderer Beweise, wohl ersichtlich werden, daß für den Zweck des Theaters im Ganzen die Dichtkunst mehr von der Schauspielkunst zu erlernen habe und der Lösung ihrer höchsten Aufgabe sich genau in dem Grade nähere, als sie im innigen Verständnis der Schauspielkunst sich selbst wiederfindet.

Haben wir nun einen Shakespeare oder Molière noch zu erwarten, so möge unser Gegner doch versichert sein, daß dem, von uns angesprochenen Rechte, der

freien Wahl des Direktors durch die künstlerische Genossenschaft, der richtige Verstand derselben auch einen Lessing, ohne Schauspieler zu sein, gewiß wählen werde, da hierfür (auch den Vorschlägen Ed. Devrients gemäß) durchaus kein Zunftzwang herrschen soll; so lange wir uns nach einem solchen aber vergebens umblicken, glauben wir mit größter Sicherheit behaupten zu dürfen, daß bei fast jedem Theater sich eher ein tüchtiger Schauspieler finden wird, dessen Erfahrung und Kenntnis die Genossenschaft sich anvertraut, als sie sich geneigt fühlen dürfte, einem in der Praktik herumtappenden Journalisten, habe er seine Journalartikel auch noch so glücklich in Theaterstücke umgesetzt, sich zu übergeben. Zur Vorbeugung der Übel der Willkür von jeder Seite, auch von der eines Rollensüchtigen Schauspielers, hatten wir aber von vornherein jene höhere, gesetzlich organisierte Stellung des Theaters im Sinne, welche zu unserm Bedauern unser Gegner aus Versehen übergangen hat; ein klein wenig mehr Beachtung dieses allerwichtigsten und Hauptpunktes in der Schrift E. D's. hätte allerdings seine Entgegnung unmöglich gemacht. Wollte man uns Sand in die Augen streuen, um uns zu übertölpeln? — Wir sind wachsam und scheuen zur Not kein Opfer, denn es handelt sich um die Ehre unseres Standes und das Gedeihen unsrer schlechtgeleiteten Kunst.

J. P. — F. R.

Zwei Aufsätze für die „Volksblätter“:

Der Mensch und die bestehende Gesellschaft. Die Revolution.

Neue künstlerische Mißerfolge — man hatte wegen Wagners „revolutionären Verhaltens“ seine Werke ganz vom Spielplan des Dresdener Hoftheaters abgesetzt — und die Erkenntnis, daß es für seine neuen Werke (Siegfrieds Tod, Jesus von Nazareth) unter den damaligen Verhältnissen gar keine Verwirklichungsmöglichkeit geben könne, drängten Wagner wiederum in die Reihen der Revolutionäre. Daß eine neue, bessere Zeit unmittelbar bevorstehe, davon war er fest überzeugt, und die Revolution, hoffte er, sei ihre Morgenröte. Das Politische war ihm dabei nebensächlich, das Soziale, die Umwälzung der Gesellschaftsordnung — das lockte ihn. Durch Röckel und die ihn faszinierende Persönlichkeit des Russen Bakunin, eines Hauptanführers der Revolutionäre, wurde Wagner in den Strudel der Bewegung hineingerissen. Mit zwei flammenden Aufsätzen, einem Bannfluch gegen die zerrüttete menschliche Gesellschaft und einem dichterischen Hymnus auf die siegreich heranstürmende Revolution, stellte sich Wagner wieder selbst mitten in den Streit der Parteien. Sie erschienen beide anonym im April 1849 in den revolutionären „Volksblättern“,

die Freund Röckel herausgab. Daß Wagner durch Röckel von den Plänen und Vorbereitungen des Aufstandes in Sachsen gewußt hat und dadurch dem Gesetzesparagraph nach mitschuldig war, steht außer Frage. Wieweit er sich tatsächlich an der Revolution beteiligt hat, ist nicht einwandfrei klargestellt; fest steht nur, daß er im Übereifer und in künstlerischem Fanatismus Unüberlegtheiten beging, die ihm nach der Niederwerfung des Aufstandes gefahrvoll werden konnten und seinen zahlreichen Gegnern willkommenen Grund gaben, gegen ihn vorzugehen. Wagner zog es daher vor, sich dem von Seiten der Reaktion über Sachsen unbarmherzig niedergehenden Strafgericht durch die Flucht zu entziehen. Ein äußerer Umstand hatte ihn somit aus den Fesseln seines Dresdener Amtes erlöst, und wenn Wagner nun auch vielen Jahren bitterer Not und ernster Kämpfe entgegenging, so war doch seine Freiheit als Künstler damit nicht zu teuer erkauft.

Der Mensch und die bestehende Gesellschaft.

Im vorigen Blatte ist nachgewiesen worden, wie durch ganz Europa die bestehende Gesellschaft, in der zunehmenden Volksbildung ihren größten Feind erkennend, sich derselben hemmend entgegenstemmte, ohne jedoch die drohende Gefahr dadurch aufhalten zu können. *Im Jahre 1848 hat der Kampf des Menschen gegen die bestehende Gesellschaft begonnen.* Nicht beirren darf es uns, daß dieser Kampf bis jetzt in den meisten Ländern noch nicht offen zutage tritt, daß namentlich die beiden größten deutschen Staaten uns bis jetzt äußerlich nur das alte Schauspiel eines Kampfes der verschiedenen *Teile* der Gesellschaft um die Oberherrschaft darbieten. Diese letzten Kämpfe der Adelsvorrechte in Preußen und Österreich, dies letzte Aufflackern der unbeschränkten Fürstenmacht, *nur* gestützt auf eine rohe Gewalt, die vor dem Lichte der Aufklärung täglich mehr dahin schmilzt, sie sind nichts weiter denn die Todeszuckungen eines Körpers, dem der Geist, das Leben bereits entschwunden, sie sind nichts weiter denn die letzten Nebeldünste der Nacht, welche die aufgehende Sonne vor sich hertreibt. Nicht dem im Todeskampfe bewußtlos um sich schlagenden Leichnam, nicht jenem Überreste der Finsternis gilt der Kampf unserer Zeit, ob auch der Schwachnervige vor dem Toben des Ersteren erschrickt, ob auch das Auge des Blödsichtigen die dichtgeballten Nebel nicht zu durchdringen vermag; wir wissen, daß der *heftigste* Krampf — der Todeskrampf ist,

wir wissen, daß wenn am schwersten die Morgennebel sich auf uns herabsenken, ein um so hellerer Tag folgt.

Der Kampf des Menschen gegen die bestehende Gesellschaft hat begonnen. Jene Kämpfe, der überrest einer vergangenen Zeit, wie wir sie in Österreich, in Preußen, zum Teil auch im übrigen Deutschland sehen, sie können uns nicht täuschen, sie dienen ja nur dazu, das Schlachtfeld zu räumen für jenen letzten, erhabensten Kampf. Schon hat er offen in Frankreich begonnen, England bereitet sich auf ihn vor, und bald, bald auch erfaßt er Deutschland. Wir leben in ihm, wir haben ihn durchzukämpfen. Vergebens wollten wir versuchen, ihm auszuweichen, uns zu flüchten, um den Strom an uns vorüber rauschen zu lassen, er erfaßt uns dennoch, möge unser Zufluchtsort noch so gesichert sein, und wir alle, der Fürst in seinem Palaste, wie der Arme in seiner Hütte, wir alle müssen mitstreiten in diesem großen Kampfe, denn wir alle sind Menschen und unterliegen dem Gebote der Zeit.

Unwürdig wäre es des vernunftbegabten Menschen, sich gleich dem Tiere tat- und willenlos den Wellen zu überlassen. Seine Aufgabe, seine Pflicht erheischt, daß er mit Bewußtsein vollbringe, was die Zeit von ihm fordert. Unser Aller ernstliches Bestreben als denkende Menschen muß daher sein: dies Bewußtsein, diese Erkenntnis dessen, was wir zu tun haben, zu erlangen, und wir erringen es, wenn wir uns bemühen, den Grund, die Ursache, und somit auch die wahre Bedeutung der Bewegung, in welcher wir leben, zu erforschen.

Wir haben gesagt: der Kampf des Menschen gegen die bestehende Gesellschaft hat begonnen. Dies ist nur dann wahr, wenn es erwiesen ist, daß unsere bestehende Gesellschaft gegen den Menschen ankämpft, daß die Ordnung der bestehenden Gesellschaft der Bestimmung, dem Rechte des Men-

schen feindlich gegenüber tritt. Ob und inwieweit dies der Fall ist, werden wir erkennen, wenn wir den *Menschen, seine Bestimmung*, sein *Recht* der *bestehenden Gesellschaft* gegenüber halten und prüfen, wie weit sie geeignet ist, den Menschen seiner *Bestimmung* entgegenzuführen, ihm sein *Recht* zu gewähren.

Des Menschen Bestimmung ist: durch die immer höhere Vervollkommnung seiner geistigen, sittlichen und körperlichen Fähigkeiten zu immer höherem, reinerem Glücke zu gelangen.

Des Menschen Recht ist: durch die immer höhere Vervollkommnung seiner geistigen, sittlichen und körperlichen Fähigkeiten zum Genusse eines stets wachsenden, reineren Glückes zu gelangen.

Somit entspringt der Bestimmung des Menschen das Recht des Menschen, Bestimmung und Recht sind Eines, und das Recht des Menschen ist einfach: seine Bestimmung zu erreichen.

Forschen wir nun nach der *Kraft*, mit welcher der Mensch ausgerüstet ist, um sein Recht zu wahren, seine Bestimmung zu erreichen, so finden wir bald, daß ihm diese Kraft vollkommen mangelt. Wo ist die Kraft des Menschen, sich aus sich selbst geistig, sittlich und körperlich zu vervollkommnen? Wo ist die Kraft des Menschen, sich selbst zu lehren, was er doch nicht weiß? Wo ist die Kraft des Menschen, das Gute und Böse zu erkennen, das Gute zu üben, das Böse zu meiden, da er doch aus sich selbst nicht weiß, was gut oder böse? Wie soll endlich der Mensch aus sich selbst größere Körperkraft schöpfen, als er besitzt? — Wir sehen, daß der Mensch an sich vollkommen unfähig ist, seine Bestimmung zu erreichen, daß er in sich keine Kraft hat, den in ihm wohnenden Keim, welcher ihn

von dem Tiere unterscheidet, zu entfalten. Jene Kraft jedoch, welche wir bei dem Menschen vermissen, wir finden sie in endloser Fülle in der Gesamtheit der Menschen. Was Allen, so lange sie vereinzelt sind, ewig versagt bleibt, sie erreichen es, sobald sie zusammentreten. In der Vereinigung der Menschen finden wir die Kraft, welche wir bei den Einzelnen vergebens suchen. Während der Geist des Vereinzelten ewig in tiefster Nacht begraben bleibt, wird er in der Vereinigung der Menschen erweckt, angeregt und zu immer reicherer Kraft entfaltet. Während der Vereinzelte ohne Sittlichkeit ist, weil er weder das Gute noch das Böse zu erkennen vermag, entspringt der Vereinigung der Menschen die Sittlichkeit; sie lernen in dem, was schadet, das Böse, in dem, was nützt, das Gute erkennen, und ihre Sittlichkeit wächst mit je klarerer Erkenntnis sie das Böse meiden, das Gute üben. Während die Kraft, die Geschicklichkeit des Vereinzelten, stets gleich in ihrer Schwäche bleibt, weil seine Bedürfnisse stets dieselben sind, steigert sich in der Vereinigung der Menschen ihre Kraft ins Unendliche mit ihren Bedürfnissen. Je ausgedehnter, je inniger die Vereinigung, um so reicher entfaltet sich der Geist, um so reiner wird die Sittlichkeit, um so mannigfacher werden die Bedürfnisse, und wächst mit ihnen die Kraft der Menschen, sie zu befriedigen.

Somit erkennen wir, daß nur in der Vereinigung die Menschen jene Kraft finden, welche sie ihrer Bestimmung entgegenzuführen vermag; nur allein da aber, wo die Kraft dazu liegt, kann auch die Bestimmung sein, und darum sagen wir jetzt richtiger:

Es ist die Bestimmung der Menschheit, durch die immer höhere Vervollkommnung ihrer geistigen, sittlichen und körperlichen Kräfte zu immer höherem, reinerem Glücke zu gelangen.

Der einzelne Mensch ist nur ein Teil des Ganzen; vereinzelt für sich ist er Nichts, nur allein als Teil des Ganzen findet er seine Bestimmung, sein Recht, sein Glück.

Die Vereinigung der Menschen nennen wir: die Gesellschaft.

Wir sehen, daß die Gesellschaft nicht etwas Zufälliges, Willkürliches, Freiwilliges ist, wir sehen, daß ohne die Gesellschaft der Mensch kein Mensch mehr ist, sich nicht mehr von dem Tiere unterscheiden würde; wir sehen somit, daß die Gesellschaft die notwendige Bedingung unseres Menschentums ist.

Die Menschen sind daher nicht nur berechtigt, sondern auch verpflichtet, an die Gesellschaft die Anforderung zu stellen: Sie durch Vervollkommnung ihrer geistigen, sittlichen und körperlichen Fähigkeiten zu immer höherem, reinerem Glücke zu führen.

Wie erfüllt nun unsere bestehende Gesellschaft diese ihre Aufgabe?

Dem Zufall überläßt sie die geistige Vervollkommnung Einzelner ihrer Glieder, während sie den größeren Teil derselben gewaltsam von einer höheren Entwicklung zurückhält; dem Zufall überläßt sie es, ob Einzelne sich sittlich veredeln, während sie überall das Laster, das Verbrechen erzeugt und schützt. Dem Zufall überläßt sie die Ausbildung, das Wachstum unserer körperlichen Kräfte, während ihr Streben nur dahin gerichtet ist, unsere Bedürfnisse zu beschränken, also unsere Fähigkeit, sie zu befriedigen, zu verringern. Dem Zufall überläßt unsere bestehende Gesellschaft Alles: unsern geistigen, sittlichen und körperlichen Fortschritt; der Zufall entscheidet, ob wir uns unserer Bestimmung nähern, ob wir unser Recht erlangen, ob wir glücklich werden.

Unsere bestehende Gesellschaft ist ohne Erkenntnis, ohne Bewußtsein ihrer Aufgabe, sie erfüllt sie nicht.

Der Kampf des Menschen gegen die bestehende Gesellschaft hat begonnen. Dieser Kampf, er ist der heiligste, der erhabenste, der je gekämpft wurde, denn er ist der Kampf des Bewußtseins gegen den Zufall, des Geistes gegen die Geistlosigkeit, der Sittlichkeit gegen das Böse, der Kraft gegen die Schwäche: Es ist der Kampf um unsere Bestimmung, unser Recht, unser Glück.

Das Bestehende, es hat große Gewalt über den Menschen. Unsere bestehende Gesellschaft hat eine furchtbare Macht über uns, denn sie hat absichtlich das Wachstum unserer Kraft gehemmt. Die Kraft zu diesem heiligen Kampfe kann uns nur erwachsen aus der Erkenntnis der Verworfenheit unserer Gesellschaft. Wenn wir klar erkannt haben, wie unsere bestehende Gesellschaft ihrer Aufgabe widerspricht, wie sie gewaltsam und oft vorsätzlich uns abhält, unsere Bestimmung, unser Recht, unser Glück zu erlangen, dann haben wir auch die Kraft gewonnen, sie zu bekämpfen, sie zu besiegen.

Unsere erste, wichtigste Aufgabe ist es daher: das Wesen und das Wirken unserer bestehenden Gesellschaft nach allen Seiten hin zu prüfen und immer klarer zu erfassen; ist sie einmal erkannt, dann ist sie auch gerichtet!

Die Revolution.

Sehen wir hinaus über die Länder und Völker, so erkennen wir überall durch ganz Europa das Gähren einer gewaltigen Bewegung, deren erste Schwingungen uns bereits erfaßt haben, deren volle Wucht bald über uns hereinzubrechen droht. Wie ein ungeheurer Vulkan erscheint uns Europa, aus dessen Innerem ein beständig wachsendes, beängstigendes Gebrause ertönt, aus dessen Krater dunkle, gewitterschwangere Rauchsäulen hoch zum Himmel emporsteigen und, Alles rings mit Nacht bedeckend, sich über die Erde lagern, während bereits einzelne Lavaströme, die harte Kruste durchbrechend, als feurige Vorboten, Alles zerstörend sich ins Tal hinabwälzen.

Eine übernatürliche Kraft scheint unsern Weltteil erfassen, aus dem alten Geleise herausheben und in eine neue Bahn schleudern zu wollen.

Ja, wir erkennen es, die alte Welt, sie geht in Trümmer, eine neue wird aus ihr erstehen, denn die erhabene Göttin **Revolution**, sie kommt daher gebraust auf den Flügeln der Stürme, das hehre Haupt von Blitzen umstrahlt, das Schwert in der Rechten, die Fackel in der Linken, das Auge so finster, so strafend, so kalt, und doch, welche Glut der reinsten Liebe, welche Fülle des Glückes strahlt Dem daraus entgegen, der es wagt, mit festem Blicke hineinzuschauen in dies dunkle Auge! Sie kommt daher gebraust, die ewig verjüngende Mutter der Mensch-

heit, vernichtend und beseligend fährt sie dahin über die Erde, und vor ihr her saust der Sturm und rüttelt so gewaltig an allem von Menschen Gefügten, daß mächtige Wolken des Staubes verfinsternd die Lüfte erfüllen, und wohin ihr mächtiger Fuß tritt, da stürzt in Trümmer das in eitlem Wahne für Jahrtausende Erbaute, und der Saum ihres Gewandes streift die letzten Überreste hinweg! Doch hinter ihr, da eröffnet sich uns, von lieblichen Sonnenstrahlen erhellt, ein nie geahntes Paradies des Glückes, und wo ihr Fuß vernichtend geweilt, da entsprossen duftende Blumen dem Boden und frohlockende Jubelgesänge der befreiten Menschheit erfüllen die noch vom Kampfgetöse erregten Lüfte!

Nun blickt hier unten um Euch her. Da seht Ihr den Einen, den mächtigsten Fürsten, wie er mit ängstlich klopfendem Herzen, mit stockendem Atem dennoch eine ruhige, kalte Miene zu erheucheln und sich selbst und Andern wegzuleugnen sucht, was er doch klar erkennt als unabwendbar. Da seht Ihr den Anderen, mit dem von allen Lastern durchfurchten ledernen Antlitz, wie er mit emsiger Tätigkeit all seine kleinen Gaunerkünste, die ihm so manches Titelchen, so manches Ordenskreuzlein eingebracht, auskramt und spielen läßt, wie er mit diplomatisch-lächelnder, geheimnisvoller Miene den ängstlich zum Riechfläschchen greifenden Dämchen und den zähneklappernden Junkerchen Beruhigung einzuflößen sucht durch die halboffizielle Mitteilung: daß höchstgestellte Personen dieser fremdartigen Erscheinung bereits ihre Aufmerksamkeit zu widmen geruhten, daß Kuriere mit Kabinettsbefehlen nach verschiedenen Seiten abgegangen, daß selbst das Gutachten des weisen Regierungskünstlers Metternich von London unterwegs sei, daß die betreffenden Behörden rings umher Instruktionen erhalten haben und somit der hochgeborenen Gesellschaft die interessante Überraschung vorbereitet wird, beim nächsten Hofballe diese gefürchtete Landstreicherin Re-

volution — natürlich in eisernem Käfig mit Ketten beladen — in genauen Augenschein nehmen zu können. — Dort seht Ihr den Dritten, wie er spekulierend das Nahen der Erscheinung beobachtet, auf die Börse läuft, bemißt und berechnet das Steigen und Fallen der Papierchen, und schachert und feilscht, und immer noch ein Prozentchen zu erhalten strebt, bis mit einem Male sein ganzer Plunder in die Lüfte zerstäubt. Da seht Ihr hinter dem verstaubten Aktentische eines der eingetrockneten, verrosteten Räder unserer jetzigen Staatsmaschine kauern, wie es seine alte, abgestumpfte Feder über das Papier kratzen läßt und fort und fort den alten Haufen der papierenen Weltordnung zu vermehren strebt. Wie getrocknete Pflanzen liegen zwischen diesen Stößen von Dokumenten und Verträgen die Herzen der lebendigen Menschheit und verdorren zu Staub in diesen modernen Folterkammern. Dort herrscht gewaltige Emsigkeit, denn das über die Länder gesponnene Netz ist an manchen Stellen zerrissen, und die überraschten Kreuzspinnen, sie drehen und weben neue Fäden durcheinander, um das Gelockerte wieder zu festigen. Dort dringt kein Strahl des Lichtes hinein, dort herrscht ewige Nacht und Finsternis, und in Nacht und Finsternis wird das Ganze spurlos versinken. — Von jener Seite aber, da klingt helle kriegerische Musik, es blitzen Schwerter und Bajonette, schwere Kanonen rasseln herbei, und dicht gedrängt wälzen sich die langen Reihen der Heere heran. Die tapfere Heldenschar, sie ist ausgezogen, den Strauß zu bestehen mit der Revolution. Der Feldherr läßt marschieren rechts und links und stellt dahin die Jäger, dorthin die Reiterei, und verteilt nach weisem Plane die langen Heeressäulen und die zerschmetternde Artillerie; und die Revolution, das Haupt hoch in den Wolken, kommt herangeschritten, — und sie sehen sie nicht und warten auf den Feind; und sie steht schon in ihrer Mitte, — und sie sehen sie nicht, und warten auf den Feind;

und sie hat sie erfaßt mit ihrem gewaltigen Sturmwirbel und aufgelöst die Reihen und zerstäubt die künstlich erstohlene Kraft, — und der Feldherr, er sitzt da, auf die Landkarte schauend und berechnend, von welcher Seite der Feind wohl zu erwarten und wie stark er sei, und wann er kommen werde! — Dort aber seht Ihr ein ängstlich bekümmertes Gesicht: ein ehrlicher, fleißiger Bürger ist's. Er hat gestrebt und gewirkt sein Lebelang, er hat redlich gesorgt für das Wohl Aller, soweit seine Kraft reichte; keine Träne, kein Unrecht haftet an dem Scherflein, welches seine nützliche Tätigkeit erworben, ihm zum Unterhalt im schwachen Alter, den Seinen zum Eintritt in das freudlose Leben. Wohl fühlt er das Nahen des Sturmes, wohl erkennt er, daß keine Kraft ihm zu wehren vermag, doch jammert sein Herz, blickt er zurück auf sein kummervolles Dasein, dessen einzige Frucht nun der Vernichtung geweiht ist. Nicht verdammen dürfen wir ihn, klammert er sich ängstlich an seinen Schatz, sträubt er im blinden Eifer sich mit allen Kräften erfolglos gegen das Hereinbrechende. Du Unglücklicher! erhebe das Auge, blicke auf dorthin, wo auf den Hügeln Tausende und Tausende versammelt, voll freudiger Spannung der neuen Sonne entgegenharren! Betrachte sie, es sind Deine Brüder, Deine Schwestern, es sind die Scharen jener Armen, jener Elenden, die bisher vom Leben nichts gekannt als das Leiden, die Fremdlinge waren auf dieser Erde der Freude; sie Alle erwarten die Revolution, die Dich ängstigt, als ihre Erlöserin aus dieser Welt des Jammers, als die Schöpferin einer neuen, für Alle beglückenden Welt! Sieh' hin, dort strömen Scharen heraus aus den Fabriken; sie haben geschafft und erzeugt die herrlichsten Stoffe — sie selbst und ihre Kinder sind nackt, sie frieren und hungern, denn nicht ihnen gehört die Frucht ihrer Arbeit, dem Reichen und Mächtigen gehört sie, der die Menschen und die Erde sein eigen nennt. Sieh, dort ziehen sie heran,

von den Dörfern und Gehöften; sie haben die Erde bebaut und zum freundlichen Garten umgeschaffen, und Fülle der Früchte, genügend für Alle, die da leben, lohnte ihr Mühen, — doch sie sind arm und nackt und hungern, denn nicht ihnen und den Andern, die da bedürftig sind, gehört der Segen der Erde; allein dem Reichen und Mächtigen gehört er, der die Menschen und die Erde sein eigen nennt. Sie Alle, die Hunderttausende, die Millionen, sie lagern auf den Höhen und blicken hinaus in die Ferne, wo die wachsende Wolke das Nahen der befreienden Revolution verkündet, und sie Alle, denen nichts zu bedauern bleibt, denen man selbst die Söhne raubt, um sie zu tapfern Kerkermeistern ihrer Väter zu erziehen, deren Töchter mit Schande beladen die Straßen der Städte durchwandeln, ein Opfer der niedrigen Lüste des Reichen und Mächtigen, sie Alle mit den bleichen, gramdurchfurchten Gesichtern, den von Hunger und Frost verzehrten Gliedern, sie Alle, die nie die Freude kannten, sie lagern dort auf den Höhen, und bebend vor wonnevoller Erwartung schauen sie mit angestrengtem Blicke der nahenden Erscheinung entgegen, und lauschen in lautloser Entzückung dem Brausen des anschwellenden Sturmes, der ihrem Ohre entgegenträgt den Gruß der Revolution:

„Ich bin das ewig verjüngende, das ewig schaffende Leben! wo ich nicht bin, da ist der Tod! Ich bin der Traum, der Trost, die Hoffnung des Leidenden! Ich vernichte, was besteht, und wohin ich wandle, da entquillt neues Leben dem toten Gestein. Ich komme zu Euch, um zu zerbrechen alle Ketten, die Euch bedrücken, um Euch zu erlösen aus der Umarmung des Todes und ein junges Leben durch Eure Glieder zu ergießen. Alles, was besteht, muß untergehen, das ist das ewige Gesetz der Natur, das ist die Bedingung des Lebens, und ich, die ewig Zerstörende, vollführe das Gesetz und schaffe das ewig junge Leben. Ich will zerstören von Grund

aus die Ordnung der Dinge, in der Ihr lebt, denn sie ist entsprossen der Sünde, ihre Blüte ist das Elend und ihre Frucht das Verbrechen; die Saat aber ist gereift, und der Schnitter bin ich. Ich will zerstören jeden Wahn, der Gewalt hat über den Menschen. Ich will zerstören die Herrschaft des Einen über die Andern, der Toten über die Lebendigen, des Stoffes über den Geist; ich will zerbrechen die Gewalt der Mächtigen, des Gesetzes und des Eigentums. Der *eigne* Wille sei der Herr des Menschen, die *eigne Lust* sein einzig Gesetz, die *eigne Kraft* sein ganzes Eigentum, denn *das Heilige ist allein der* **freie Mensch**, *und nichts Höheres ist denn* **Er**. Vernichtet sei der Wahn, der Einem Gewalt gibt über Millionen, der Millionen untertan macht dem Willen eines Einzigen, der Wahn, der da lehrt: der Eine habe die Kraft, die Andern alle zu beglücken. Das Gleiche darf nicht herrschen über das Gleiche, das Gleiche hat nicht höhere Kraft denn das Gleiche, *und da Ihr Alle gleich, so will ich zerstören jegliche Herrschaft des Einen über den Andern.*

Vernichtet sei der Wahn, der dem Tode Gewalt gibt über das Leben, der Vergangenheit über die Zukunft. Das Gesetz der Toten, das ist ihr eigen Gesetz, es teilt ihr Los und stirbt mit ihnen, es darf nicht herrschen über das Leben. *Das Leben ist sich selbst sein Gesetz.* Und weil das Gesetz für die Lebendigen ist und nicht für die Toten, und weil *Ihr* lebendig seid und Keiner ist, der über Euch wäre, *so seid Ihr selbst das Gesetz, so ist Euer eigner freier Wille das einzige höchste Gesetz, und ich will zerstören die Herrschaft des Todes über das Leben.*

Vernichtet sei der Wahn, der den Menschen untertan macht seinem eignen Werke, dem Eigentume. Das höchste Gut des Menschen ist seine schaffende Kraft, das ist der Quell, dem ewig alles Glück entspringt, und nicht im

Erzeugten, im Erzeugen selbst, im Betätigen Eurer Kraft liegt Euer wahrer höchster Genuß. Des Menschen Werk, es ist leblos, das Lebendige darf sich nicht dem Leblosen verbinden, darf sich nicht ihm untertan machen. Darum sei vernichtet der Wahn, der den Genuß beschränkt, die freie Kraft hemmt, der das Eigentum schafft außer dem Menschen und ihn zum Knecht macht seines eigenen Werkes.

Blickt hin, Ihr Unglücklichen, auf jene gesegneten Fluren, die Ihr jetzt als Knechte, als Fremdlinge durchstreift. Frei sollt Ihr auf ihnen wandeln, frei vom Joche der Lebendigen, frei von den Fesseln der Toten. Was die Natur geschaffen, die Menschen bebaut und zu fruchttragenden Gärten umgewandelt, es gehört den Menschen, den Bedürftigen, und Keiner darf kommen und sagen: „Mir allein gehört dies Alles, und ihr Andern alle seid nur Gäste, die ich dulde, so lange es mir gefällt und sie mir zinsen, und die ich verjage, sobald mich die Lust treibt. Mir gehört, was die Natur geschaffen, der Mensch gewirkt und der Lebendige bedarf!" Vernichtet sei diese Lüge, nur dem Bedürfnisse allein gehört, was es befriedigt, und im Überfluß bietet solches die Natur und Eure eigene Kraft. Seht dort die Häuser in den Städten und Alles, was den Menschen vergnügt und erfreut, woran Ihr als Fremdlinge vorüberwandeln müßt; des Menschen Geist und Kraft hat es geschaffen, und darum gehört es den Menschen, den Lebendigen, und nicht Einer darf da kommen und sagen: „Mir gehört Alles, was die Menschen geschaffen mit ihrem Fleiße. Ich allein habe ein Recht daran, und die Andern genießen nur, soweit es mir beliebt und sie mir zinsen!" Zerstört sei diese Lüge mit den andern: denn was der Menschheit Kraft geschaffen, das gehört der Menschheit zum freien unbeschränkten Genusse, wie alles Andere auch, was da ist auf Erden.

Zerstören will ich die bestehende Ordnung der Dinge, welche die einige Menschheit in feindliche Völker, in Mächtige und Schwache, in Berechtigte und Rechtlose, in Reiche und Arme teilt, denn sie macht aus Allen nur Unglückliche. Zerstören will ich die Ordnung der Dinge, die Millionen zu Sklaven von Wenigen und diese Wenigen zu Sklaven ihrer eignen Macht, ihres eignen Reichtums macht. Zerstören will ich diese Ordnung der Dinge, die den Genuß trennt von der Arbeit, die aus der Arbeit eine Last, aus dem Genusse ein Laster macht, die einen Menschen elend macht durch den Mangel und den andern durch den Überfluß. Zerstören will ich diese Ordnung der Dinge, welche die Kräfte der Menschen verzehrt im Dienste der Herrschaft des Toten, des leblosen Stoffes, welches die Hälfte der Menschen in Tatlosigkeit oder nutzloser Tätigkeit erhält, die Hunderttausende zwingt, ihre kräftige Jugend im geschäftigem Müßiggange als Soldaten, Beamte, Spekulanten und Geldfabrikanten der Erhaltung dieser verworfenen Zustände zu weihen, während die andere Hälfte durch übermäßige Anstrengung ihrer Kräfte und Aufopferung jedes Lebensgenusses das ganze Schandgebäude erhalten muß. Zerstören bis auf die Erinnerung daran will ich jede Spur dieser wahnwitzigen Ordnung der Dinge, die zusammengefügt ist aus Gewalt, Lüge, Sorge, Heuchelei, Not, Jammer, Leiden, Tränen, Betrug und Verbrechen, und der nur selten zuweilen ein Strom unreiner Lust, fast nie aber ein Strahl reiner Freude entquillt. Zerstört sei Alles, was Euch bedrückt und leiden macht, und aus den Trümmern dieser alten Welt erstehe eine neue, voll nie geahnten Glückes. Nicht Haß, nicht Neid, nicht Mißgunst und Feindschaft sei fortan unter Euch, als Brüder sollt ihr alle, die Ihr da lebt, Euch erkennen, und **frei**, frei im Wollen, frei im Tun, frei im Genießen, sollt Ihr den Wert des Lebens erkennen. Darum auf, Ihr Völker der Erde! auf, Ihr Klagenden,

Ihr Gedrückten, Ihr Armen! Auf auch Ihr anderen, die Ihr mit eitlem Glanze der Macht und des Reichtums vergeblich die innere Trostlosigkeit Eures Herzen zu umkleiden strebt! Auf! folgt in buntem Gemische meiner Spur, denn keinen Unterschied weiß ich zu machen unter denen, so mir folgen. Nur zwei Völker noch gibt es von jetzt an: das Eine, welches mir folgt, das Andere, welches mir widerstrebt. Das Eine führe ich zum Glücke, über das andere schreite ich zermalmend hinweg, denn ich bin die Revolution, ich bin das ewig schaffende Leben, ich bin der einige Gott, den alle Wesen erkennen, der Alles, was ist, umfaßt, belebt und beglückt!“

Und seht, die Scharen auf den Hügeln, sie liegen lautlos auf den Knien, sie lauschen in stummer Verzückung, und wie der sonnverbrannte Boden die kühlenden Tropfen des Regens, so saugt ihr vom heißen Jammer verdorrtes Herz die Laute des brausenden Sturmes ein, und neues Leben quillt durch ihre Adern. Näher und näher wälzt sich der Sturm, auf seinen Flügeln die Revolution; weit öffnen sich die wieder erweckten Herzen der zum Leben Erwachten, und siegreich zieht ein die Revolution in ihr Gehirn, in ihr Gebein, ihr Fleisch, und erfüllt sie ganz und gar. In göttlicher Verzückung springen sie auf von der Erde, nicht die Armen, die Hungernden, die vom Elende Gebeugten sind sie mehr, stolz erhebt sich ihre Gestalt, Begeisterung strahlt von ihrem veredelten Antlitz, ein leuchtender Glanz entströmt ihrem Auge, und mit dem himmelerschütternden Rufe: „ich bin ein Mensch!“ stürzen sich die Millionen, die lebendige Revolution, der Mensch gewordene Gott, hinab in die Täler und Ebenen, und verkünden der ganzen Welt das neue Evangelium des Glückes!



Vom Herausgeber dieses Buches
sind im gleichen Verlag erschienen:

Richard Wagner.	Eine Biographie.
Franz Liszt.	Eine Biographie.
Wagner und Liszt.	Eine Freundschaft.

E. Fechner's Buchdruckerei (H. Scholz), Guben.

